

“UNA COMICIDAD CASI TRIVIAL”: LA ESCRITURA DE SERGIO CHEJFEC

DANIEL MESA GANCEDO
Universidad de Zaragoza

1. CHISTOSO CHEJFEC

Resulta difícil imaginar a un lector de Sergio Chejfec (Buenos Aires, 1956) exclamando, al concluir uno de sus relatos: “¡Cómo me reí!” (a diferencia de lo que les pasaba a los lectores de un tal Aira, amigo del autor¹). Parece, por lo tanto y *a priori*, una cuestión difícil o de desarrollo no evidente, la de la comicidad de la escritura de Sergio Chejfec. Pero, sin embargo, con el mismo impulso, y gracias a la disponibilidad –real y virtual– de la figura del autor, de lo que tal vez podríamos llamar su “presencia escénica” (una estrategia de representación), creo que uno sí puede imaginar –sin que el autor se ofenda– al propio Chejfec contando un chiste largo, con su dicción pausada y en su tono menor, acaso atribuyendo la invención o el protagonismo a alguien con otro nombre², o diciendo “yo” de una manera sospechosa; subrayando quizá alguna frase con un leve movimiento de los ojos detrás de los cristales de sus gafas, o con una

¹ *Cómo me reí* (2005) es el título de una de las autoficciones de César Aira. La amistad (intraficcional) entre un autor (que debe de ser Aira) y otro autor (que debe de ser Chejfec) se sospecha desde el comienzo de *Mis dos mundos* (2008) de este último, donde se alude a dos autores amigos del narrador, que han escrito sendos libros al cumplir 50 años (2); puesto que uno de ellos, en su texto, “expone su teoría sobre la visibilidad de la luna” (113), sin duda se trata de *Cumpleaños* (2001) de Aira (el otro, por pistas semejantes, debe de ser Martín Caparrós, y su texto *Una luna*, 2009).

² Una tal Rita Fonseca, un tal Sergio Racuzzi –seudónimos con los que Chejfec firmaba sus primeras intervenciones críticas (Berg 2007: 10)–, un tal Samich –nombre de un personaje recurrente en algunas de sus ficciones, que coincide con su segundo apellido–.

casi imperceptible palpitación del labio. Y, entonces, uno –si detecta el final– si se podrá reír, aunque no haya entendido todo. Sabrá que aquella anécdota o escena decía –y era– un episodio de esos a los que a veces se tiene el privilegio de asistir, y, si hay suerte, propicia la conversación amable u ofrece una lección irónica. Porque, aunque sea difícil reírse con un relato de Chefec, sí es posible imaginar al autor contando un chiste demorado y complejo, tal vez sea porque desde sus primeros escritos, como señaló Beatriz Sarlo, “su marca más personal es la ironía”:

Para casi todo el mundo, la ironía es una forma de considerar y presentar lo que se piensa; una forma que se usa mucho o poco, pero que no llega a convertirse en el único modo del discurso. En su caso, en cambio, la ironía es un rasgo permanente que nunca abandona del todo: puede estar en la superficie de las frases, o descubrirse en una leve alteración de tono, jugar abiertamente al conflicto de sentidos o disimularse en toques muy leves. Como sea, allí está siempre. Por eso, es muy difícil entender con alguna seguridad lo que está diciendo. Sus interlocutores permanecen suspendidos no en la indecisión de un sentido en particular sino en una indecisión más general sobre el sentido de todas las frases: ¿está felicitando a alguien o se está burlando de él? ¿Asegura lo que asegura o exactamente lo contrario? (Sarlo 2004: 146)

Uno puede imaginar los chistes de alguien así, pero probablemente, en la mayoría de los casos, no habrá asistido –como Sarlo– a la “instantánea” de una representación semejante, y entonces no puede recordar o saber cómo sería un chiste de Chefec y habrá de recurrir a sus relatos para figurárselo. Se puede empezar por el final, entonces, por los textos más recientes, los más alejados en el tiempo de aquel personaje irónico que llamó la atención de la crítica en sus inicios: “Una visita al cementerio”, por ejemplo, cuento de *Modo linterna* (2013), incluye una escena de tertulia, de relación distendida entre los personajes, que han decidido entrar en una *brasserie* parisina para comer, y allí, “cobijados por la compañía, por la conversación en la lengua común y con la misma entonación”, empiezan a contar chistes, como si fuera una ceremonia de la amistad:

Los cuatro sienten los chistes como hebras de conexión con el pasado y la propia comunidad. Pero también con el presente, o en todo caso con el pasado todavía reverberando en el presente. Los irán agrupando. Jaimito, de gallegos, de judíos, de santiagueños; luego van a entretenerse con una breve enumeración de “colmos”. Se detienen incluso en la idea de “colmo”, y tratan de ensayar los colmos de sus propios oficios: el colmo del ensayista, del músico, del narrador y del teólogo. Luego, como si se lo hubieran propuesto desde el principio, dejan para el final el género más huidizo y transversal, el de los chistes malos. (Chefec 2014: 71)

Ninguno de esos chistes, sin embargo, se transcribe en el relato, como si no importara la materia concreta, sino solo la función que los personajes les otorgan, la posibilidad de “clasificarlos”, de reconocerse en un “código” complejo, como si los chistes fueran las piezas fijas del mencionado ritual del afecto.

Poco después, cuando ya la conversación está en otra cosa, uno de los personajes, el músico, recuerda otro chiste “de judíos, buenísimo” y quiere contarlo. Pero se va a producir un deslizamiento narrativo que impedirá la lectura del chiste “buenísimo” –quizá, tras los “chistes malos”, se alude a una variante de otro signo no menos huido pero también reconocible dentro de ese código: el tópico del “mejor chiste del mundo”–. También el personaje del “narrador” –probable trasunto del autor– recuerda –un poco más tarde que el músico: más lento, más inseguro, más ridículo– “el mejor chiste que ha escuchado jamás” (72), y teme que la historia del músico sea la misma. Cuando el músico comienza, el “narrador” descubre aliviado que no hay coincidencia. Pero el lector del cuento no conocerá ninguno de los dos chistes: mientras el músico cuenta el suyo –el del “narrador” ni siquiera llega a ese estadio–, la focalización del relato se fija en el teólogo, distraído en la contemplación de un objeto peculiar: el reloj de pulsera de su amigo el ensayista. La digresión que ese cambio de foco ha provocado se cierra justo en el momento en el que el músico concluye el chiste, del que al lector solo llega el efecto en el auditorio (por otra parte esperado), y una reflexión sobre –diríamos– la teoría de la comicidad:

El músico ha recibido comentarios unánimes y súper elogiosos por su gran chiste. Es lo que recuerda complacido cuando enfila, después del almuerzo, hacia la casa que alquila a pocas cuadras de la *brasserie*. Es un chiste que siempre le ha dado satisfacciones, y cree que ello se debe en parte a la historia en sí y en parte a su idea de lo cómico en general como deslizamiento. Porque lo cierto es que antes de llegar al final, el narrador, el ensayista y el teólogo parecieron confundidos por no entender muy bien el tipo de cosa que estaban escuchando, se mataron de risa cuando asimilaron el final, pero al cabo quedaron un poco sorprendidos al no saber muy bien de qué se reían, si de los aspectos desgraciados del argumento, de la lengua vívida con que había sido contado, o de la moraleja cínica que se desprendía si uno quería tomar la historia a risa. (Chejfec 2014: 74)

Argumento desgraciado, lengua vívida, moraleja cínica: tres ingredientes posibles que no han de faltar en un “gran” chiste. Pero el grado excelso de comicidad –parece sugerirse– se sustenta en la incertidumbre y en la indecisión del auditorio (en un inevitable “deslizamiento”) acerca de cuál de ellos sea el ingrediente fundamental. Y esa incertidumbre –podría pensarse– es análoga a la que experimenta el lector del cuento, que se acerca a la frustración por no haber podido conocer el chiste, que se ha *deslizado* (que se ha visto obligado a deslizarse) hacia lo que en el relato *no era* chiste, que –por lo tanto– ha sido puesto en una situación de lectura, en cierto modo, *cómica*.

Si a partir de esta utilización –digamos– sofisticada del chiste elíptico, el lector burlado decide remontarse hacia el origen, buscando ejemplos explícitos de chistes “buenísimos” –o, aunque sea, malos– en las narraciones de Chejfec, la muestra no será abundante, pero va a permitir ir precisando la comprensión que el autor tiene de lo cómico.

En la novela breve *Cinco* (1996), uno de los momentos más dramáticos (y absurdos) en la experiencia del protagonista, el intento de adquirir un billete de tren para huir de la ciudad mientras todo el mundo en la estación lo ignora, contrasta con la actitud festiva de quienes le rodean, que incluye las “bromas” o los chistes:

La gente llegaba y se iba, los empleados se turnaban y hacían sus bromas. Recuerda una de ellas: “¿A que no sabes cómo hace un tren para llevar solo a dos personas? (El otro responde que no sabe.) Se baja al resto y listo.” Carcajada general. Él permanecía, con una constancia más allá de toda medida, un apego al calor elemental. (Chejfec 2000a: 38)

En ese contexto, el protagonista del relato constituye una figura patética, un avatar del “personaje invisible” que reaparecerá –de diferentes modos– en otros relatos de Chejfec³, y que todavía en esta *nouvelle* tiene otra representación relacionada con un chiste. Hacia el final de la narración se introduce otra historia “graciosa”, ubicada ahora en un momento del pasado del protagonista, cuando, siendo niño, se ocupaba de ayudar a los marineros que pasaban por su ciudad natal. Esa historia no es un chiste, propiamente, sino una anécdota “real” que unos marineros relataban a otros, y que atrae al niño –quien la escuchará sin mostrarse– por el efecto que provoca en los oyentes la carcajada:

Cierto día, andando por la calle, le llamó la atención la algarabía de unos tripulantes. Se divertían a lo grande, su mesa estaba cubierta de botellas y jarras. Se acercó lo más posible y se sentó en la calle, dispuesto a escuchar. Un marinero de gorro gris, después del relato del compañero, se desternillaba de risa: con cada carcajada hacía temblar la mesa. El niño lamentó haberse perdido la historia, parecía muy buena. (Chejfec 2000a: 72)

Enseguida llega otro marinero y la historia vuelve a ser contada (y transcrita por extenso). Su eventual comicidad está basada, en este caso, en un equívoco (el error en el destinatario de un determinado gesto realizado con una “pica”). La repetición de la historia provoca, de nuevo, las “carcajadas incontenibles” de los oyentes (74), incluido ahora el niño, que escuchaba a escondidas, y aunque no sabe lo que es una “pica”: “El niño también se ríe; era una buena historia de marinos. Sin embargo no sabe qué es una pica, muy probablemente un arma, piensa” (74).

En este caso, lo interesante es que la comicidad parece no residir en la comprensión de los términos de la historia, sino en el modo de contarla y en el contexto de recepción, que propicia el contagio. Pero de la conclusión de la escena, también se desprende que la risa es un gesto que no se comparte indiscriminadamente: “En ese momento el marinero de gorra gris se levanta, extrañado por la risa del niño, y lo descubre en la calle, junto a su mesa. De donde lo saca a los gritos y a las patadas, acusándolo de escuchar” (74).

³ Los personajes “fantasmales” de *Mis dos mundos* (2008: 43); el “vecino invisible” del cuento del mismo título en *Modo linterna* (2013). Más tarde se habla de ello en este trabajo.

La teoría del deslizamiento como fundamento de la comicidad –que se atribuirá un “músico” en un cuento tardío– vuelve a ponerse en obra en esta escena relativamente temprana: una historia “graciosa” genera –de nuevo– frustración en el oyente (intradiegético en este caso); primero porque se desliza hacia la risa a partir de una incomprensión y, luego, porque esa risa lo desliza, mediante la censura, hacia el exterior del círculo de los destinatarios.

No hay muchos más chistes explícitos en la narrativa de Chejfec. En *Baroni: un viaje* (2007) el narrador inventa uno al hilo de la acción y lo utiliza como signo de cordialidad. En casa de uno de los fabricantes de estatuas de madera a quienes frecuenta, encuentra una representación de Simón Bolívar, con una característica peculiar: “Cuando vi la figura, se veía la mano vacía. Entonces le indiqué la ausencia a Andrade y le pregunté si había perdido el sable en alguna batalla, o si era un prurito de fidelidad histórica (el sable de Bolívar tiene paradero desconocido desde hace años)” (2010: 137-138). La doble ironía implica, en primer lugar, un salto de grado. La primera, es directa: la falta del sable permite suponer, en efecto, una pérdida, e imaginar una escena de batalla. Pero la segunda implica un conocimiento preciso de determinados datos históricos que el narrador considera necesario explicar en un paréntesis. Y esa explicación supone –creo– una nueva actualización de la teoría de la comicidad como deslizamiento: la voz se dirige ahora a un destinatario extradiegético, el lector, que –posiblemente– carece de la información necesaria para entender el chiste. Frente a la elipsis de “Una visita al cementerio”, en este caso se produce una sobredeterminación. Pero, en cualquier caso, si el narrador se garantiza así el efecto ingenioso frente al lector de su relato (pero a la vez lo pierde, como siempre que se explica un chiste), la intención jocosa del personaje fracasa ante su receptor inmediato (intradiegético), que quizá también carecía de esa información, y adopta una respuesta literal: “Andrade se rio un poco, me pareció que prefería pasar por alto el chiste, quizá por timidez, no lo sé, y me contestó que su hijo no estaba, pero que si yo quería él mismo podía hacer el sable en ese momento” (138). El personaje chistoso ha fracasado, pues, igual que el narrador chistoso. Su propia expectativa ha sido frustrada ahora y debe confrontarse al efecto de su chiste mal entendido (o despreciado): la función fática del chiste (en la medida en la que pretendía garantizar la comunicación) se ha transformado en conativa (en la medida en que es entendido como reclamo).

Esta escena, aparentemente accidental, permite subrayar, por otro lado, que el chiste en Chejfec aparece siempre en relación con la cuestión de la comunicación, y más específicamente con la comunicación oral. Sus chistes constituyen el ápice de los intercambios orales entre personajes, aunque a veces no se transcriban dichos intercambios. Pero, si se tiene en cuenta que el estilo de Chejfec difícilmente puede considerarse como oral, resultará que el chiste se sitúa en el centro de uno de los problemas clave de su narrativa. Chejfec despliega en sus textos una conciencia de la importancia de la escritura en su manifestación material: la frase extensa, los desvíos del discurso, siempre atentos a una rigurosa sintaxis, se alejan de lo oral, quizá porque la oralidad en Chejfec está relacionada, justamente, con lo “no material”, y por lo tanto se roza con el

silencio. No hace falta pensar en el chiste en relación con lo inconsciente; pero sí puede ser útil relacionarlo con lo “inefable”: el mejor chiste –podría decirse– es el chiste no contado⁴.

Y, sin embargo, a pesar de todo lo dicho, hay comicidad verbal explícita en los relatos de Cheftec, y, como puede imaginarse, es más elaborada, menos evidente que el puro chiste. El juego de palabras sacrifica el componente agonístico de la historia “graciosa”, pero inculca en el relato mayor densidad lingüística. No suele darse en intercambios entre personajes, sino que apela directamente a la comprensión del lector y a veces tiñe al relato de una profundidad inesperada.

De nuevo, “Una visita al cementerio” sirve como ejemplo inicial de este recurso. En el cuento, los chistes no contados dejan paso a una ironía más sutil y al equívoco sustentado en el significado de un término preciso. Cuando se nos explica que el objetivo de la misión que emprenden los personajes en el cementerio parisino es encontrar el “lugar” de Saer (Cheftec 2014: 75), el lector advertirá⁵ que esa denominación no puede ser casual, pues Juan José Saer puso el título de *Lugar* (2000) al último libro que publicó en vida, justamente una recopilación de cuentos⁶. Al llegar al cementerio, el personaje del teólogo, ignorante quizá de esa coincidencia, llevará la conversación sin embargo hacia un terreno que va a propiciar un nuevo desvío sobre el término “lugar”: “[el teólogo] comenzó a hacer una alabanza de tales espacios en general silenciosos y arbolados como los cementerios; el único lugar, según dijo, donde se permiten los lugares comunes” (82).

El teólogo subraya la dilogía, para anticiparse a la eventual ridiculización que otros pudieran hacer de un juego de palabras obvio. De otro tipo es la obviedad que, por su parte, señalará el personaje del “narrador” un poco más adelante:

Prefiere resumir sus motivos [para ir al cementerio] diciendo que siente deseo y curiosidad de ver el lugar de Saer. Entiende que dicho así, “el lugar de Saer”, puede parecer irónico; pero no está dispuesto a detallar el tipo de lugar al que se refiere, ya que para cualquiera en esas circunstancias resultaría obvio que se trata de la así llamada última morada. (Cheftec 2014: 84)

⁴ Me parece que esta cuestión podría apoyarse sobre algunas ideas expuestas por Cheftec en el ensayo “Caligrafía y argumento” (2005: 21-26), donde reflexiona sobre la sustitución de la escritura manuscrita (en papel) por la escritura en pantalla, algo que considera un paso más hacia la pérdida del “aura” del (texto) original. La escritura manuscrita es una representación gestual que tiene mucho de teatralidad intransferible, heredada quizá del gesto primigenio del “relato oral” y que puede perderse en la homogeneidad “perfecta” de la escritura “virtual”. El corolario sería que cada vez resulta más difícil *escribir* chistes.

⁵ El lector de Cheftec siempre es un lector advertido, y conocerá la admiración que este autor siempre ha profesado a la figura de Juan José Saer (1937-2005), a quien entrevistó en su día y dedicó algunos de sus tempranos ensayos críticos (Berg 2007: 10; Cheftec 2005: 85-97), además de haber declarado explícitamente la deuda en su modo de escritura (Berg y Fernández 1999: 324).

⁶ *Unidad de lugar* fue el título de otra colección de cuentos suya (1966).

La ironía que el narrador sospecha en su expresión es, al menos, doble: una evidente para sus acompañantes (la intención de no mencionar de modo recto la tumba); otra implícita –pero no menos evidente para el “narrador”– basada en el recuerdo de la novela de Saer, que quizá no sea clara para sus amigos o para algunos lectores. Pero aún hay un tercer nivel de ironía, porque el narrador siente que al utilizar la expresión “última morada” ha incurrido también en un tópico:

Es así como, habiendo huido durante décadas del lugar común en general, el narrador advierte ahora que está condenado, por los menos en este momento y lugar, a caer en esa trampa, o más bien a servirse de ella, para expresar sus impresiones. Se ha enterado por el teólogo que el cementerio lo permite todo, más cuando se trata de ese tipo de temas y formulaciones; no obstante su conflicto con el lugar común no es moral, aunque tampoco acertaría a arriesgar de qué tipo es. En vena de ofrecer explicaciones sencillas, diría que es un conflicto emocional, y a lo sumo, por ende, nervioso. (Chejfec 2014: 85)

El cementerio (y lo que en él o sobre él se diga) es la quintaesencia, pues, del “lugar común” –un adjetivo que, en relación con la muerte, no deja de evocar por supuesto también la “fosa”–. Pero ese “lugar común” (con el que el narrador tiene un conflicto “nervioso”) se disuelve implícitamente, por un lado, en el “lugar” concreto de Saer, que es, sin embargo, como palabra, una designación abstracta, desviada, solo traducible en términos “comunes” con una obviedad: la “última morada”. Sin embargo, conociendo la bibliografía de Saer, buscar su “última morada” significará también en cierto modo buscar su “última palabra”, *Lugar*, epigrama inscrito en la cubierta de su último libro.

Es difícil reírse, en cualquier caso, con juegos de palabras o ironías necrográficas como esas. Para encontrar otros ejemplos de comicidad verbal algo más festiva hay que remontarse a novelas anteriores y, específicamente, a juegos de palabras basados en la onomástica (la denominación de los personajes es siempre un aspecto clave en las ficciones de Chejfec).

Trivial, ciertamente, o en todo caso pueril parece el juego de palabras apoyado en el nombre de un personaje –secundario– que surge de repente en *Los planetas* (1999). Un personaje llamado Sito aparece en el relato en un momento dado y ayuda a que el narrador complete los recuerdos que tiene de M, el amigo común, cuya desaparición sostiene el argumento de la novela. Encontrarse con Sito hace que el narrador recuerde una escena del pasado en la que él y M bromearon “alrededor de la persona de Sito”: “Un día, me acuerdo bien, comentando la tragedia de tener su madre alterada, a M se le deslizó un ‘Pobre Sito’ que nos causó gracia pese a lo dramático del tema” (159). La coincidencia fónica –pero no gráfica, en principio– que reduce el nombre abreviado a una especie de sufijo hace que la conmisericordia probablemente sincera frente a la tragedia ajena se deslice inadvertida, inocentemente, hacia la comicidad, y revela que la expresión, a veces, traiciona el sentido.

En una novela anterior, *El aire* (1992), la onomástica también provoca ciertos efectos cómicos que, al final, se revelan menos triviales de lo que parecen.

No deja de ser extraño (y por tanto cómico) que los miembros de la pareja protagonista de esa novela se llamen por sus apellidos, Barroso y Benavente, a pesar de la presumible intimidad (que a veces se traduce en segmentaciones lúdicas: Barro/Oso o Bena/Vente). La designación onomástica, entonces, en esta novela es un factor clave explícitamente subrayado en la construcción del personaje. Pero además es un aspecto que propicia, en un momento dado, la reflexión simbólica por parte del protagonista masculino, Barroso, abandonado por su mujer, Benavente:

De todos los temas acerca de los cuales Barroso se inclinaba a reflexionar, el más natural era el sentirse de algún modo aludido por el limo del río; su nombre establecía cierta comunión inmediata, superficial, aunque legítima, con el lecho impermeable y escondido de esa agua que era de algún modo el origen del paisaje y su objeto secreto y final. Puede sonar ridículo considerarse familiar de algo por el significado del propio apellido, pero esto fue lo que sintió, casi con enternecimiento. El agua, el fondo, la vegetación, el tiempo y hasta el aire resultaban barrocos en esa jornada. Así, la distracción había pasado a ser para él una forma del tedio, y la lentitud adquiría la categoría de indolencia. (Chejfec 1992: 144-145)

Si la novela sugería desde su título la importancia simbólica de un elemento natural, cuando el relato se acerca a su desenlace revela que en el apellido tan reiterado del protagonista se conjugaban otros dos elementos simbólicos tanto o más importantes: el agua y la tierra, que instilan una determinada condición a la realidad, incluyendo nada menos que al “tiempo”: como siempre, esta variante de la “falacia patética” (de anclaje verbal) puede parecer “ridícula”, pero no por ello es menos real para el personaje, desde cuya perspectiva –no hay que olvidarlo– se despliega toda la ficción.

2. ENTRE EL METACHISTE Y LA SIT-COM METALITERARIA

Quizá podría postularse, llegados a este punto, que el juego de palabras tal como Chejfec lo practica puede constituir el lugar inestable en el que confluyen oralidad y escritura (“pobre Sito”/pobrecito), patetismo y comicidad (“tiempo Barroso/barroso”), el lugar en el que eventualmente puede rozarse la gracia (en todos los sentidos, incluido el sagrado) del chiste. Pero conviene volver a recordar que la evolución de la escritura de Chejfec, en este orden de cosas, conduce hacia la elipsis, hacia el borrado de la historia “graciosa”, que deja un hueco en el relato, en torno al cual se disponen comentarios o digresiones, que generan un cierto efecto de lectura.

Es preciso ahora, no obstante, avanzar en el análisis de ese proceso y señalar que el relato emblemático al respecto (“Una visita al cementerio”) tiene la estructura de lo que podríamos llamar un *metachiste*: si en el centro de su peripécia está –como sugerí– el tópico del “mejor chiste del mundo”, no puede pasar inadvertido el hecho de que el relato comienza con una fórmula análoga a la de un género de chistes más que tradicional –y no enumerado por los personajes

en su tertulia—: el de los “tipos”. Así se abre el cuento “Una visita al cementerio”: “Un domingo de primavera hay tres argentinos en París”. Y un poco más adelante, para ratificar: “Un teólogo, un narrador y un ensayista componen el grupo”. Luego se añadirá, temporalmente, un músico —también argentino— que desaparecerá antes del desenlace, pero que será el encargado de contar el chiste —no leído— que está en el centro del cuento.

El hecho de que los personajes sean mencionados siempre por referencia a su ocupación los convierte, como digo, en tipos emblemáticos, relativamente contrastados. Pero conviene subrayar también que el hecho de que uno de ellos sea un “narrador” y se le denomine siempre así provoca —como ya se habrá notado— que a la hora de analizar el relato haya que distinguir entre el narrador (en tercera persona) y el “narrador” (el personaje), una similitud que a su vez propicia deslizamientos (la tentación de identificar uno y otro, y a ambos, a su vez, con el autor). Nos hallamos, entonces, ante un cuento en el que un narrador habla de un “narrador” y que con una estructura de chiste hablará de unos chistes (y especialmente de uno) que nunca se cuentan.

Pero quizá donde la parodia de la estructura del chiste tipológico llega a su culmen sea en el desenlace, del que el músico ya está ausente. Esa secuencia, como la del patrón al que remeda, pretende ponderar el ingenio de los protagonistas para resolver una tarea difícil, y suele concluir con una ironía más o menos inesperada, vehiculada por eso que ha dado en llamarse “pensamiento lateral”. En este caso, como no es sencillo encontrar el “lugar” de Saer, los tres expedicionarios emprenden la tarea por separado para tener más probabilidades de éxito, y la historia termina —como los chistes a los que creo que se refiere— focalizada sucesivamente en cada uno de los tres personajes. El teólogo, en primer lugar, cree contar con una ventaja (irónicamente metafísica) para alcanzar el objetivo:

Decidido a realizar una búsqueda exhaustiva, ha comenzado por el rincón más oscuro, quizá pensando, por defecto profesional, que el entorno apartado y difícil preserva mejor el tesoro que esconde, o mejor aún, que crea. Espera entonces que gracias a la oscuridad Saer se ponga de manifiesto. (Chejfec 2014: 86)

Enseguida se revela, sin embargo, que esa ventaja no es tan etérea y paradójica: su herramienta no es el ingenio afinado por su actividad intelectual o espiritual, sino —más simplemente— un dispositivo tecnológico: “El teólogo porta un teléfono celular y se le ha ocurrido ponerlo en ‘modo linterna’” (86-87). Del contraste entre la ventaja supuesta y la real surge sin duda un efecto cómico, que cobra mayor peso al revelarse ahí mismo el origen del título de la colección que incluye al relato, con lo que se produce, por tanto, un nuevo deslizamiento (en este caso metatextual), que invita a proyectar el significado de esa situación concreta a la interpretación de todo el volumen y, *a fortiori*, de una cierta concepción de lo literario, ya que, justo antes de la aparición en el relato del teléfono y su “modo linterna”, se ha dicho que el “narrador” “se pone a pensar y supone que, en un punto, de los narradores no debería esperarse otra cosa: poco más que una *irradiación discontinua*, por otra parte sin resultados

garantizados" (86; la cursiva es mía). Esa "irradiación" tiene que ver, sin duda, con los modos de "iluminación" que enseguida van a cobrar importancia.

La eventual comicidad derivada de ese deslizamiento y de la ironía (por el contraste entre los instrumentos de "desvelamiento" que utiliza el teólogo) se incrementa porque en ese mismo pasaje se dan interpretaciones simbólicas a la cuestión de la luz:

[El teólogo] Piensa en historias de terror, en historias de investigación arqueológica, en películas de suspenso y en relatos de criminales o cautivos. Está tentado de perseguir algún pensamiento general, y después blandirlo ante el ensayista y el narrador como una ocurrencia profunda y zumbona a la vez. Debería ser algo con la luz, piensa, la luz como símbolo de la fe, ya que es teólogo, como la fe que produce pruebas e ilumina milagros, la luz que beneficia las intuiciones y que echa sombra sobre las dudas, etc. Sabe que está construyendo un escenario onírico, y que dentro de un momento la reiteración de las planchas de mármol veteado con sus leyendas, nombres más apellidos y debajo las fechas indicando el lapso de vida, en un momento le parecerán rostros inmutables que lo observan desde la profundidad más escrutadora; y que cuando ello ocurra no tendrá argumentos de refutación. (Chejfec 2014: 87)

La más profunda ironía es que solo la muerte se impone como verdad irrefutable. La luz del teléfono móvil no permite encontrar la tumba. Será el "narrador", quizá como efecto de una "irradiación discontinua", el que, sin luz, encuentre el "lugar" de Saer. El teólogo –cómicamente– esconderá entonces su móvil para que "parezca no haberlo usado" (88), subrayando su miedo al "ridículo".

Se produce, entonces, el desplazamiento del foco hacia el ingenio de otro de los protagonistas: el "narrador", antes de que lo alcancen sus amigos, experimenta también una revelación irónica ante la tumba del escritor admirado:

Se agacha y siente confirmadas sus intuiciones delante del nicho. Ignora lo que hay detrás, pero la placa es el punto, objeto o abstracción frente a lo que quería estar antes del fin de ese día. Tiene una observación obvia pero para él suficiente: que la placa es la fachada visible. Y no puede creer que "eso", cualquier cosa que sea, esté del otro lado, materializado por esto que lo cubre. (Chejfec 2014: 88)

Y un poco más adelante, la muerte reaparece como "lugar" de la (¿última?) ironía, la "cohabitación" eterna con desconocidos: "Piensa en las inimaginables coincidencias que han llevado a que ahora, a dos pisos bajo la superficie, se haya establecido esta duradera cohabitación, y cree que esa es la verdadera enseñanza que deja la muerte" (89). Por último, la narración se focaliza en el ensayista, que también llega a conclusiones irónicas. Había llevado su cámara fotográfica para documentar el viaje, pero como elemento de prueba se le había exigido la presencia en las imágenes de Colita, el oso de peluche entregado por su hija. El encargo –y el hecho de asumirlo– tiene, sin duda, un punto jocoso o hasta

"ridículo", pero propicia un salto conceptual que, por contraste, resulta de nuevo irónico:

Lleva la cámara para documentar. No otra cosa le pidió su hija con otras palabras cuando le encomendó a Colita [...]. Piensa entonces en un tema para un próximo ensayo: la idea de documento como noción previa a la experiencia y el tremendo impacto de eso sobre la idea de historia, incluso sobre la idea de literatura. (Chejfec 2014: 89)

Un juguete funciona como emblema de una cierta "idea de literatura"; pero la ironía no se reduce, en este caso, a un contraste de tipo intelectual, sino que, de nuevo, afecta a la acción –y, por tanto, podría poner en cuestión el "tema" del ensayista–: cuando los protagonistas quieren usar la cámara para documentar el hallazgo de la tumba, el *flash* no funciona. Entonces, el teólogo ofrece su móvil (el mismo que había ocultado por temor al ridículo), y así concluye el cuento, con el señalamiento de otra ironía profunda:

Le dice al narrador que no se preocupe, que lo puede alumbrar con el teléfono celular en modo linterna. Se pone entonces a un costado de la placa de Saer y extiende el brazo hacia abajo, como si la luz fuera un fluido que puede rociarse. Y quizá no se trate de otra cosa, piensa el ensayista, viendo la dedicación con la que el teólogo ilumina algo que está seco de luz. (Chejfec 2014: 89)

La luz del "modo linterna" parece rociarse, produciendo acaso una "irradiación discontinua" –análoga a la misión del "narrador"–, pero, seguro, "sin resultados garantizados", puesto que siempre es difícil iluminar aquello que está "seco de luz". Todo el relato podría interpretarse, entonces, como la búsqueda de iluminación en un lugar opaco, un viaje hacia la experiencia irónica, que ha adoptado, además, la semejanza con una estructura de chiste –personajes arquetípicos–, ha estado pautado también por anécdotas o interpretaciones risibles, por la inclusión (irónica) de chistes que no llegan al lector, e incluso ha esbozado un principio de teoría de lo cómico basado en el "deslizamiento".

En *Modo linterna* hay algún otro relato que se acerca a esa posible categoría del metachiste: "Novelista documental". Contiguo a "Una visita al cementerio" en el volumen, los dos cuentos presentan algunos elementos concomitantes, entre los cuales –además de la inmediata referencia al relato "documental", con el que el ensayista del cuento anterior especulaba– puede considerarse el lacónico diseño inicial de una situación cómica (aquí cercana al apunte para un relato visual, una *sit-com*, podríamos decir): "Un hotel rodeado de montañas. En uno de los jardines, el más discreto, dos guacamayas gigantes ocupan una gran pajarera" (91). El lector queda predispuesto para escuchar una historia de animales exóticos en un espacio aislado. Quizá la primera ironía sea descubrir que los que están aislados en ese espacio, un "lugar perdido" (93), son "escritores de novelas y críticos literarios especializados en novelas" (92). Este planteamiento dará lugar a una serie de episodios en una especie de "comedia de situación metaliteraria" enmarcada en un planteamiento que parece una especie de corolario

a la teoría de la literatura expuesta (y actuada) por el ensayista en "Una visita al cementerio".

El protagonista ahora es un narrador en primera persona, seguramente el "novelista documental" del título, aunque nunca se identifica a sí mismo por su actividad (antes bien, dedica el título de "el novelista" a otro personaje, más bien ridículo). Con el "narrador" de "Una visita al cementerio" este narrador comparte la condición de sujeto a veces perplejo ante los milagros de lo cotidiano y en ocasiones superado por las circunstancias, así como su capacidad para encontrarse en situaciones potencialmente ridículas, en desajuste con la realidad y sospechando que los otros no le toman en serio. Si el "narrador" de "Una visita al cementerio" teme, por ejemplo, que sus amigos estén atentos a sus "puntos flojos o insostenibles" y que "a la noche abrirán al azar uno de sus libros, leerán cualquier frase en voz alta y se echarán a reír sin remordimientos ni necesidad de explicar nada" (68), el narrador de "Novelista documental" piensa que casi nunca tiene "tema de conversación" (99) y que cuando se decide a iniciar uno, la situación suele tomar un giro que él no preveía o no deseaba, de tinte ridículo, aun cuando el tema no lo sea:

Entonces menciono lo de las tres muertes ocurridas durante la jornada. Pero sale un novelista local y replica: "¿Nada más?" Todos reímos. Es verdad, no es mucho para un día que en pocas horas termina. Es el tipo de conversaciones que tiendo a iniciar, supuestamente graves, que cualquiera rápidamente desbarata y después de lo cual me siento nuevamente con las manos vacías. (Chejfec 2014: 100)

Sujetos de una comicidad melancólica, podría decirse, estos personajes tenían antecesores en otras ficciones de Chejfec (a los que más tarde me referiré) y provienen de una estirpe que se remonta, al menos, en la literatura argentina contemporánea, hasta el fugitivo de *La invención de Morel*, de Bioy Casares: el "hombrecito ridículo" desbordado por unas circunstancias que siempre malinterpreta⁷.

El pretexto argumental de este cuento es la obsesión del protagonista por hacerse unas fotografías con las guacamayas que ocupan la jaula del *lobby* del hotel en que se aloja durante un encuentro literario (paralelo al Encuentro de Ciencias Literarias que había llevado a París al "narrador" y al ensayista de "Una visita al cementerio"). La razón de esas fotografías sería documentar la experiencia, como ocurría con las que había de protagonizar el oso Colita en el cuento anterior.

⁷ Para Bioy, hay que ver Gallagher (1991). Ese "hombrecito" ha generado una descendencia fructífera en la narrativa argentina más reciente (en novelas de Carlos Gamerro, Daniel Guebel, Sergio Bizzio o Luis Chitarroni, estos tres últimos compañeros de Chejfec en la revista *Babel*, a finales de los 80), sin olvidar a los protagonistas de algunas ficciones y autoficciones de César Aira o Marcelo Cohen. Porque luego me referiré a la tradición del humor judío, hay que mencionar que ese "tipo" tiene cierta afinidad con el del *schlemiel* (el "desafortunado", que "atrae todas las desgracias", según Stora-Sandor, 2000: 41) o el *kleine mentshele* ("hombre pequeño, hombrecito o, más precisamente, pequeño hombrecito [...] es el primer grado del *schlemiel*, el protagonista de la literatura judía", Stora-Sandor 2000: 119 n.)

Pero también aquí las fotos generan una situación cómica: las guacamayas no se dejan fotografiar y el deseo del protagonista queda constantemente frustrado. Las escenas en las que intenta conseguir esas fotos (con la ayuda eventual de una empleada del hotel) se repiten y van pautando el relato. Como suele ocurrir con Chejfec, los términos en los que se produce la explicación de esa imposibilidad reiterada no son inocentes, pues retoman alguno que había aparecido en el cuento anterior para definir –justamente– la comicidad: lo que hace que sea imposible fotografiar a las guacamayas es que, en cuanto perciben la presencia del protagonista, comienzan su “danza de *deslizamientos*” para esconderse del objetivo (97; la cursiva es mía). Si el músico de “Una visita al cementerio” definía la comicidad como producto de un “deslizamiento”, estas escenas con las esquivas guacamayas parecen convertirse en ejemplo práctico de esa hipótesis.

Las conexiones –a su vez, *deslizamientos*– entre los dos relatos no terminan en la presencia del contexto científico-literario o en la importancia de las fotos. Hay, al menos, otros dos elementos que parecen replicarse de uno a otro texto, y en ambos casos con implicaciones cómicas. Uno es la presencia del motivo del desayuno. En “Una visita al cementerio” había dado pie a una de las conversaciones accidentales entre el “narrador” y el ensayista, en la que se comparaban los desayunos de los hoteles caros y los hoteles baratos (siendo el “narrador” quien –obviamente– ocupaba uno de estos últimos). En “Novelista documental”, el desayuno deja de ser tema y se convierte en escena: es la ocasión –también repetida– en que el protagonista debe aguantar las observaciones del personaje denominado el “novelista”, que encarna el tipo del “escritor que no escribe”. O poco después los desayunos son también el contexto de las maniobras de un más o menos caricaturizado Vila-Matas para ocupar y casi marcar su espacio (depositando ceremonialmente la servilleta sobre el respaldo de su silla), y serán igualmente el momento en el que el mismo Vila-Matas hará partícipes al narrador y al “novelista” de su desmesurado interés por otro de los personajes alojados en el hotel, un famoso árbitro argentino de fútbol. Como corolario de esas posibles “variaciones sobre el motivo del desayuno”, el protagonista expone su interés en saber cómo desayuna ese árbitro, por razones, supuestamente, culturales, que, de paso, afectan a la caracterización del protagonista como un ser inseguro, en desacuerdo con los rasgos objetivos que podrían corresponderle:

... una de las mayores incógnitas que siempre tengo pasa por saber cómo desayunan los argentinos cuando están fuera de su país. La brecha entre el menú de este hotel y el desayuno argentino típico, habitualmente austero, es equivalente a la que puede haber entre el menú de un ascético consumado y de un sibarita metódico. Siempre sucumbo a los desayunos que me tocan en suerte, pero me acompaña la duda de si no estaré obrando mal, de manera inconsistente con mis hábitos y mi cultura, y por ello tengo curiosidad por la actitud que esgrimen mis compatriotas. (Chejfec 2014: 109)

Fotos frustradas y desayunos sobrecargados de sentido constituyen dos de las situaciones cómicas del relato, pero no son las únicas. Hay al menos una más, muy significativa, que también tiene un precedente en "Una visita al cementerio". Allí el músico, justo antes de empezar a contar su chiste "buenísimo" evocaba –sin razón aparente– una anécdota protagonizada por Witold Gombrowicz, quien, cuando trabajaba como banquero, al parecer a veces atendía sin pantalones, una licencia que podía permitirse porque el mostrador era tan alto que nadie podía verlo, y con la que pretendía aliviar el calor, pero también –según el músico y teórico de la comicidad– reírse "del público del banco como si acaso fuera otro tipo de público, del que en ese momento carecía" (72), un público, entonces, doblemente ignorante (del atuendo y de la valía –o al menos de la obra y la verdadera vocación– de la persona que los atiende). En "Novelista documental", el protagonista-narrador experimenta una situación llamativamente análoga, pero de forma involuntaria, cuando es sorprendido en la terraza de su balcón por una escritora que ocupa la habitación de al lado:

He pensado en salir desnudo a la terraza, pero por esas cosas de las prevenciones me puse una remera y olvidé los anteojos. La escritora no sabe que esa es la única prenda que llevo, lo cual me produce una mezcla de deseo y confusión cuando levanto la mano para saludarla, porque aunque no muestro lo que se dice nada, siento que actúo como un exhibicionista. Días después del congreso literario la novelista me mandará esa foto por correo electrónico. Ahí sobresale mi rostro sobre los hombros apenas ocultos tras el muro, apoyo las dos manos en la cornisa, y al ver la foto me siento como un pervertido acorralado, o como el patético actor de un chiste verde. (Chejfec 2014: 99)

Finalmente, en este cuento la única foto posible será una no buscada que, desplazada en el tiempo, documenta –podría decirse– más de lo que muestra, y por tanto genera un efecto cómico, protagonizado, una vez más, por un ser que se siente ridículo y desbordado por la realidad.

3. ENTRE LA SIT-COM Y LA COMEDIA SENTIMENTAL

Después de habernos preguntado, al principio de este trabajo, cómo nos reíamos con los chistes de Chejfec, parece establecerse aquí un punto de inflexión apoyado en otra pregunta clave: ¿puede haber algo más gracioso que un hombre sin pantalones? Los dos cuentos que vengo analizando con cierto detalle parecerían inclinarnos a pensar que no, aunque en su desarrollo han incluido otras escenas o caracteres más o menos ridículos o patéticos: un "narrador", por ejemplo, con "puntos flojos o insostenibles" cuyas novelas serían revisadas por sus supuestos amigos buscando esos puntos por la noche: ¡cómo se reirían!, "sin remordimientos" y no porque fueran graciosas (Chejfec 2014: 68). O, todavía en el mismo cuento, un teólogo preocupado porque su oficio o su título nunca se refleja en los sobres de las cartas que recibe, a diferencia de lo que le ocurre a su vecino, cuyo rango profesional ("obrero textil") siempre aparece en las cartas que se le dirigen y que el teólogo a menudo recoge por error. Tal vez por la in-

significancia del asunto (¿quién necesita títulos en el mundo contemporáneo?) o por el contraste entre las dos ocupaciones concretas evocadas (teólogo/obrero textil), el comentario podría haber sido “chistoso”, pero “nadie lo considera” así, sino “algo para reflexionar” (70), en la medida en la que dicha asimetría compromete la identidad. Y esa es la circunstancia para que el nuevo personaje (el músico), el menos integrado en el grupo, exponga su concepción del humor basada en el “deslizamiento”: “El músico tiene una idea abstracta de lo cómico; no se trata de situaciones en contraste o anticlimáticas, tampoco de ironía dosificada o de la presencia de paradojas, sino de deslizamientos” (70).

En estilo indirecto se sigue desarrollando esa teoría que, como ya se ha ido viendo y aún se desarrollará más adelante, los relatos de Chejfec ejemplifican: no hay situaciones más cómicas que otras; todas pueden serlo, o más bien “tener un desarrollo cómico”, dependiendo “de la sintaxis de las circunstancias o sencillamente de la acumulación de información” (70). La teoría tiene en “Una visita al cementerio” un excursus relacionado con la actividad del músico: su arte puede escapar a esa inestabilidad de las situaciones, pues puede ofrecer “versiones yuxtapuestas de lo dramático y de lo cómico, o de lo que no es ninguna de esas dos cosas al mismo tiempo, sin ponerlo abiertamente de manifiesto” (70), una ambigüedad que –se verá más tarde– reaparece en la conducta de personajes como el protagonista de *La experiencia dramática* (2012).

En ese punto se introduce la escena del chiste no contado, coincidiendo, justamente, con uno de aquellos “deslizamientos” en los que tal vez resida la “cómica trivialidad” de la escritura de Chejfec: los personajes se distraen contemplando fotos “documentales” con el oso Colita. Esas fotos forman una serie que es variación de un género iconográfico popular: “Colita en...” y a continuación un lugar emblemático de la capital francesa. Entonces el ensayista introduce un comentario jocosos basado, contra la teoría del músico, en el contraste: para la niña resulta más importante el viaje del oso que el de su propio padre. Pero en ese mismo instante, quizá para reconducir la conversación y la situación hacia la demostración de la teoría, se produce un nuevo deslizamiento: se olvida la intención de documentar con una foto el momento de amistad jovial, y el oso queda sobre la mesa como un oyente más del chiste “buenísimo” del músico, pero ese chiste (que no se leerá) se demora por la transcripción (que sí se lee en detalle) de la anécdota de Gombrowicz sin pantalones. A continuación, el foco narrativo se desplaza de nuevo hacia el teólogo, que seguía pensando en el asunto de los tratamientos en las cartas (la circunstancia que había desencadenado la aparición de “lo cómico” en el cuento) y a partir de ese momento, el relato vira definitivamente hacia la ironía, ya sostenida hasta su desenlace. La visita que constituye el argumento del relato comienza justo después de la escena del chiste, pero el músico –principal teórico y ejemplificador de la comicidad hasta ahora– decide no acompañar a los otros personajes en su expedición. Las excusas que da, sin embargo, le parecen de nuevo cómicas:

El músico esquivó la invitación de la manera más directa que pudo. Era cierto por otra parte que en su casa lo esperaba un trabajo urgente; pero como esa excusa suele ser la más habitual, no quiso parecer que subestimaba a sus

amigos disculpándose con un lugar común. Entonces brindó una extensa y por momentos confusa explicación, que de a ratos parecía un chiste, sobre ser invitado y no ser invitado a algún sitio, las agregaciones de último momento, los arrepentimientos o desazones ulteriores por no haber sido de la partida, como precio que debe pagarse, y a veces por culpa de una desgraciada intervención del azar, etc. (Chejfec 2014: 77)

La verdad es tan simple (un “lugar común”, expresión muy connotada en este relato, según se ha visto) o poco creíble (o simplemente irrespetuosa) que genera un nuevo deslizamiento hacia lo cómico, aquí relacionado con el exceso de información y la digresión. Cuando los tres protagonistas quedan de nuevo solos, como al principio, y después de una escena de confusa consulta de mapas para ubicar el cementerio, el viaje en metro propicia otra situación cómica: el “narrador” de repente observa que la vestimenta del ensayista y la de su oso Colita son iguales “pero de modo inverso”: “lo que es blanco en Colita es negro en el ensayista, y viceversa. El narrador tiene deseos de decir algo, pero teme hacer un comentario inadecuado si es que el ensayista no se vistió así deliberadamente. No quisiera ponerlo en evidencia en ningún sentido de la palabra” (80). La situación (basada otra vez en el contraste que el músico desdeñaba) compensa en cierto modo al “narrador” por el miedo al ridículo que lo asaltó cuando sospechó que el ensayista y el teólogo se reírían de sus novelas. La percepción de la analogía entre la persona y el juguete resulta ridícula (pero solo a sus ojos, como ocurría en las anécdotas de los pantalones, cuya comicidad solo percibían los protagonistas), pero es suficiente para equilibrar una sensación inestable (de modo análogo a como, para Gombrowicz, reírse de los que no sabían de su desnudez le compensaba de la falta de un público real).

En este punto, para progresar en el análisis de la comicidad en Chejfec, cabe quizá –esperando no suscitar una condescendiente sonrisa– parangonarla con la concepción de lo fantástico que dirigió la celeberrima antología que el ya mencionado Bioy compiló con Borges y Silvina Ocampo. La idea no debe resultar tan peregrina cuando se ha considerado que la etiqueta de “comedia fantástica” podía ser una buena manera de referirse al conjunto de la obra del autor de *La invención de Morel*⁸. La citada antología recoge relatos íntegros que pueden considerarse fantásticos pero también fragmentos de obras no fantásticas, que pueden leerse y aislarse como tales. Se ha dicho que aquel proyecto, equiparando ambos tipos de textos, ponía en obra una determinada teoría del género literario considerado como *efecto de lectura* (Louis 2001: 431). Pues bien, igual que lo fantástico, también lo cómico puede sustanciarse de dos maneras: en relatos cómicos en su integridad (que a lo mejor no implican ninguna escena particularmente cómica: para lo fantástico el ejemplo es *Otra vuelta de tuerca*, de Henry James); o en relatos en sí mismos nada cómicos que, sin embargo, incorporan –vale decir: como un deslizamiento– alguna escena o situación cómica.

⁸ “Llamar a sus relatos *comedias fantásticas* no es inapropiado: hechos desconcertantes ocurren en narraciones cuyos protagonistas tienen la vaga consistencia de fantasmas; lo que con frecuencia nos llama la atención es el carácter deliberadamente *insensato e incompetente* que presentan” (Oviedo 2001: 40). Algo de eso hay también en las narraciones de Chejfec.

La comicidad de la escritura de Chejfec parece más bien situarse en esta segunda línea, y, quizá por lo accidental o ambiguo de esas situaciones (que a menudo son reflexiones) cómicas, es por lo que cabría hablar de una "comicidad casi trivial" en esos relatos: nada subrayada, sin ninguna pretensión aparente de provocar un efecto cómico sobre el lector, que reparará en ella de un modo no menos accidental. Casi siempre, esa comicidad trivial o accidental proviene de que los personajes –*kleine mentshele*, antihéroes ridículos– se ven involucrados en tareas (casi) imposibles, lo que, por fin, hace que lo cómico trascienda de lo verbal y pase –por así decir– a la acción. Desde luego, la "visita al cementerio" y la consiguiente búsqueda del "lugar" de Saer podía ser una de esas tareas. Pero la estrategia argumental se encontraba ya en las novelas anteriores. En *Los planetas* (1999), por ejemplo, el narrador-protagonista se ve implicado también en una búsqueda: la del coche que han robado al padre de su amigo M. Esa historia tiene un componente irónico (y quizá también pedagógico). El coche robado era herramienta de trabajo para el padre de M: por causa del robo, deberá hacer sus desplazamientos profesionales a pie, pero los aprovechará para buscar el vehículo por toda la ciudad, acompañado por su hijo y el amigo de este (el narrador de la novela). Ampliando cada vez más el radio de búsqueda, las probabilidades de éxito disminuyen, consecuentemente, y la tarea será cada vez más imposible. Sin embargo, se disfraza de aventura jovial y sirve, por tanto, como lección para los muchachos:

... no estaba arrepentido de sumarme a la comitiva –"la comitiva de investigación", como bromeaba el padre, con humor siempre alerta para entusiasmar a dos niños, según sus ojos, pese al fondo de inquietud que lo abrumaba–, no me arrepentía sino todo lo contrario, deseaba más y más cuadras por recorrer, estaba feliz de tener la oportunidad de deambular sin fronteras, como si el Gran Buenos Aires fuera ciertamente el territorio de la vastedad. (Chejfec 1999: 170)

En *El aire* (1992) también aparecen al menos otras dos situaciones directamente asociables a un humor absurdo, de tipo surrealista. La primera es la inexplicada sustitución del dinero por vidrio en los intercambios comerciales. Ciertamente es que la novela no describe el contexto social en que la acción se desarrolla, pero parece referirse a una distopía tenue (o trivial), en la que Buenos Aires se "tuguriza" a partir de sus azoteas. La acción se desarrolla, pues, durante un periodo de crisis; el dinero ha perdido su valor y ha sido sustituido por otro instrumento de cambio. Un día, Barroso, el protagonista, va al supermercado pero ha olvidado su cartera. Ante lo insólito de la situación y la indiferencia ominosa de la cajera ("Era una de esas escenas de miedo, como las llamaba, de colapso general, en las que la realidad amenazaba con revertirse con un guante", 77), en lugar de ir a buscar dinero, decide recolectar vidrio, como ha visto que otros hacen. Entre tanto, deja las cosas para que la empleada se las guarde, pero cuando vuelve a la tienda se encuentra con dos situaciones extrañas: la cola para pagar con vidrio tarda el "cuádruple" (79) que la cola del dinero, y después de "horas de espera", la cajera, desdeñosa, dice que no recuerda dónde ha dejado

su compra. La situación, por absurda, parece onírica, tanto más cuanto que se adereza con un ingrediente erótico que deja perplejo al protagonista: cuando insiste en que la cajera busque sus cosas, esta, al agacharse, le enseña “el pubis apenas cubierto por una breve bombacha blanca” (79), y luego “mucho más de lo que este había podido y hubiera imaginado contemplar. Se quedó absorto, sin atender a lo que sucedía; fueron unos momentos de interminable vértigo visual” (80). Pero ese vértigo se agotará en sí mismo: la situación se resuelve cuando Barroso debe dejar parte de su compra porque tampoco le alcanza para pagarla con las ocho botellas de vidrio que lleva.

Una segunda situación en esa misma novela puede ser ejemplo de humor negro surrealista. En su búsqueda de Benavente (la esposa desaparecida), Barroso cruza a Montevideo y al comprobar lo mal que conducen los “colectiveros” uruguayos recuerda “una nota que había leído hace bastante”, y que los pinta casi como monstruos⁹:

... decía que un pasajero había muerto al hundirse dentro del motor de un ómnibus. El autobús iba lleno, él viajaba de pie rumbo a su trabajo, y en un momento cualquiera de la travesía se abrió el piso del coche. El pasajero se hundió y cayó sobre las partes mecánicas. También, otro día, había muerto un chico cuando el conductor no escuchó o desatendió los gritos de la madre que advertían que el hijo no había terminado de bajar: no solo no se detuvo sino que aceleró, y el niño se golpeó la cabeza contra las ruedas. Los conductores estaban embrutecidos por la decrepitud de las unidades, justificaba el artículo; estaban hipersensibles: su susceptibilidad tendía de tal modo a la intolerancia que se indignaban cada vez que un pasajero quería bajar; lo consideraban un desaire, una provocación y un sobretrabajo. (Chejfec 1992: 93-94)

Cabría señalar que, al igual que ocurría con la situación cómica de *Los planetas*, también en estos casos el humor está vinculado con las circunstancias económicas, y así su eventual trivialidad –de nuevo– sufre un deslizamiento hacia la crítica: allí desaparecía y se buscaba infructuosamente una herramienta de trabajo; aquí, es el dinero faltante o las pésimas condiciones laborales las que condicionan la rara comicidad de los episodios.

Esta quizá inesperada asociación entre lo cómico y la economía capitalista se puede confirmar en *Cinco* (1996): en esta *nouvelle*, el romance *sui generis* entre los protagonistas se inicia también a raíz de una escena humorística (con toque fúnebre inicial) basada en un equívoco, también relacionado con el trabajo y el capital. Una mañana, el protagonista se acerca a una panadería:

El horno adosado a la pared, más bien la puerta del horno, le recordó un crematorio. Aguardó un buen rato sin atinar a nada preciso; como durante la noche y la vida en general, le resultaba indiferente irse, golpear para ser atendido o quedarse. Se acercó a unos panes alargados, reunidos al costado del mostrador. Tomó uno, pero de inmediato se sobresaltó, parecía de plástico –menos

⁹ Que quizá podrían recordar al conductor y al cobrador de “Ómnibus” de Cortázar en *Bestiario* (1951).

el papel de la bolsa, que era de papel. Lo mismo sucedía con los otros panes. Estaba inclinado, oliéndolos, cuando se abrió la puerta. Pensó que sería una cliente, escribe, pero en cambio era la panadera, que acababa de llegar para abrir el negocio. Se llamaba Patricia. La tarde de ayer se había olvidado de cerrar, por eso venía temprano. Le preguntó si quería algo. Él respondió que no precisaba panes plásticos. También hay de madera, más caros, dijo Patricia, y fue a traer uno inmenso, apoyado sobre un carrito por el peso. ¿Y no tenía de verdad? Solo algunas veces, no todos los días. (Chejfec 2000: 30)

El pan falso es el único signo que condice con la esencia del negocio. El pan "de verdad" es raro porque no se vende. La réplica de la panadera, en principio, parece humorística (el pan de madera es más caro), pero el desarrollo demuestra que es literal (quizá como la tautología del narrador: "el papel de la bolsa, que era de papel") y que el simulacro domina a la realidad.

La conexión comicidad-economía se resuelve ahora en un vínculo de lo cómico con el simulacro, que vuelve a aparecer en otras dos situaciones en *Los incompletos* (2004), una novela en sí misma nada cómica, que casi se abre y se cierra con dos escenas que parecen *gags* visuales:

Creí que no terminaría [Félix, el protagonista, que se va de viaje], a primera vista era un volumen de maletas y bultos imposible de haber cabido en el interior del auto. (Recordé esas escenas cómicas de baúles o furgones con contenidos interminables, que parecen surtidores incesantes de objetos.) (Chejfec 2004: 9)

Y, al final:

Félix recuerda esas secuencias documentales antiguas, aunque no sabe cuándo las ha visto, con la gente moviéndose ágil y esquivando obstáculos, como autómatas recién hechos, entrenados desde el principio para obedecer los mandatos de la velocidad; y las recuerda porque en Moscú parece ocurrir lo contrario, las personas van muy despacio, cada avance es un esfuerzo de contención para cumplir con la única premisa colectiva, o sea, la de no transgredir la lentitud general. (Chejfec 118-119)

La desproporción entre el continente y el contenido o la semejanza entre lo humano y lo artificial son aquí las causas de la eventual comicidad, pero esa comicidad es ya efecto de una comprensión incompleta por parte del observador. Algo semejante ocurre en *Mis dos mundos* (2008), donde también hay un par de escenas en las que la inadecuación entre el gesto del personaje y los efectos conseguidos genera la comicidad: unos policías intentan romper el caballete de un vendedor ambulante, pero no lo logran a pesar de sus esfuerzos, y parecen poner mayor empeño en esa acción innecesaria que en hacer su verdadero trabajo (2008b: 29). Del mismo modo, parece desajustada la tendencia del protagonista a saludar siempre a otros, a pesar de que el gesto a menudo no es recibido:

Me gustaría saber cuándo me nació esa necesidad de saludar, habrá habido una primera vez, porque antes no era así, saludaba lo justo y según lo con-

vencionalmente admitido. Ahora por lo general creo seguir haciéndolo bien, aunque hay momentos en que aparece un desajuste. Lanzo el saludo, o estoy a punto de hacerlo, pero advierto que no soy correspondido. Es una propensión irreprimible, también inconveniente para mí, ya que no hay nada más distractivo que saludar, y sin embargo es más fuerte que yo. (Chejfec 2008b: 94-95)

Como es habitual en Chejfec, la comicidad no reside solo en el gesto, sino que se acrecienta por la explicación, vinculada –de nuevo– a la simulación y a la condición del personaje aquejado del temor al ridículo, que, no obstante, le lleva (paradójicamente) a incurrir en él:

No sé qué les pasa a los otros, en mi caso creo conocer la causa: un incontenible afán imitativo me empuja a saludar. No es que quiera que se me considere nativo, cosa imposible en cualquier lado, sino que sencillamente busco ser visto como normal. Tengo una idea muy básica de lo normal, relacionada únicamente con lo superficial. Pero como para un extranjero lo superficial aparece como lo más visible, el saludo vendría ser el precio agregado para querer ser normal. (Chejfec 2008b: 95)

Por otro lado, tanto en estos últimos ejemplos como en las situaciones anteriormente analizadas, la comicidad surge en un contexto casi siempre melancólico, marcado por la soledad o la falta. Es una estrategia afín a la del melodrama, o si se prefiere, a la "comedia sentimental". Con esta denominación apelo, desde luego, no al remoto género teatral dieciochesco, sino a un tipo de narrativa (que podría considerarse posmoderna) ejemplificada en el ámbito hispanoamericano por autores como el ya citado Bioy Casares o también por Bryce Echenique. La presencia de un antihéroe ridículo superado por las circunstancias sería uno de los rasgos centrales de ese tipo de narrativa. El conflicto sentimental, la crisis de los afectos, es otro de sus componentes básicos, y tiene una importancia preponderante en casi la mitad de las novelas de Sergio Chejfec. El centro argumental de su tercera novela, *El aire* (1992), es el tema de la pérdida (y la búsqueda o la espera) de la mujer amada (Barroso ha sido abandonado por Benavente y pasa sus días a la espera de mensajes que le indiquen el camino para recuperar la vida perdida). Poco después, la *nouvelle Cinco* (1996) alberga en su seno el difícil –o ambiguo– romance del protagonista y la panadera del pueblo al que acaba de llegar. Un año después, *El llamado de la especie* (1997) podría leerse –en cierto modo– como la historia de dos lábiles triángulos ¿amorosos? (los que conforman la narradora, Estela y su marido Julio/Mauricio, y el formado también por la narradora, Silvia/Isabel y su marido Mauricio). Por su parte, *Boca de lobo* (2000), entre otras cosas, es quizá sobre todo la historia del ominoso romance entre el misterioso narrador y la preadolescente Delia, una variación del tipo de la "obrerita". Del mismo modo, la historia del viajero que relata *Los incompletos* (2004) se concentra pronto en la relación entre Félix, el protagonista, y Shasha, la recepcionista del hotel donde se aloja en Moscú. Por fin, la última novela de Chejfec, *La experiencia dramática* (2012) juega al equívoco de la relación entre Félix (¿otro Félix?) y Rose/B, ocasionalmente consumada, casi

como contrapunto a la historias del marido de la segunda, y a la revelación de la esposa "imaginaria" del primero. En todas ellas hay elementos de ese subgénero "ligero" al que antes aludí, la "comedia sentimental": amores de paso o imposibles, vínculos inexplicables, equívocos, engaños, desencuentros...¹⁰ Ninguna de las tramas de esos relatos resulta, sin embargo, particularmente cómica, pero en todas pueden encontrarse fragmentos –situaciones o reflexiones– cómicos, como he intentado mostrar hasta ahora.

Pero si se quiere aislar con mayor precisión el ADN narrativo de aquel antihéroe ridículo que protagoniza esas posibles comedias sentimentales hay que acudir a una novela en la que el aspecto sentimental no aparece particularmente subrayado. La singular teoría del personaje narrativo de Chejfec, considerado casi como una mera función del relato, que no le impone mayores exigencias de verosimilitud, podría hacer pasar inadvertida la mencionada herencia en muchos de esos relatos. Sin embargo, ya en *Moral*, la segunda novela del autor (del mismo año que la primera: 1990) aparece un protagonista, Samich¹¹, que corresponde plenamente con el tipo del antihéroe ridículo, específicamente en este caso con el del "escribidor" paródico, como el Daneri de Borges ("El Aleph") o, por abrir algo más el foco hacia un territorio poco señalado por la crítica, el Eduardo Torres de Augusto Monterroso (*Lo demás es silencio*, 1978).

Moral es la primera novela en la que Chejfec se desprende –aparentemente– del ejercicio autobiográfico que había iniciado en *Lenta biografía* (y que prolongará en otras, como *Los planetas*); o más bien el primer relato en el que se pretende superar el relato de familia para iniciar la exploración de un territorio privado definido por la escritura y que va a proyectarse en una obra compleja y extensa definida, como intento mostrar a continuación, por una singular conexión entre humor y pedagogía.

4. HUMOR Y PEDAGOGÍA: UNA COMICIDAD TRIVIAL

Entre los proyectos literarios de ese peculiar gurú literario del Conurbano bonaerense que es el Samich de *Moral* se encuentra, justamente, la escritura de poemas largos de carácter cómico. El vínculo entre extensión y comicidad deriva de un axioma que el personaje enuncia a la sombra de los morales¹² de su patio: "lo que no es tragedia es digresión" (1990b: 107). En la medida en la que se admite leer la poética de Samich como una versión paródica de la propia poética de Chejfec, la digresión, la divagación, la distracción, aparecen, entonces, como antídotos contra el sentimiento trágico de la existencia. Pero el planteamiento –como digo– es paródico, porque Samich sustenta sus poemas largos cómicos

¹⁰ Otros rasgos afines con la "comedia sentimental" (incluso con la dieciochesca) podrían ser la estructura episódica, la presencia de personajes poco elaborados, la tendencia a la discursividad y su eventual componente pedagógico –que se verá enseguida–.

¹¹ Ese nombre coincide –según anticipé– con el apellido materno de Chejfec, como puede saberse sin mayor dificultad, al menos desde la dedicatoria de la siguiente novela, *El aire* ("A Luisa Samich"), y reaparecerá en algún cuento, como el más reciente "El testigo" (*Modo linterna*).

¹² Y no es posible eludir el señalamiento de la anfibología que reside en el título de la novela.

en la literalidad, a tal punto que –como reconoce el narrador– su efecto humorístico se ve menoscabado y hace sospechar a sus acólitos de la existencia de un sentido alegórico:

Poseían [sus poemas] una comicidad sencilla, ingenua, basta, casi trivial. Eran tan literales que con cada verso se adelgazaba más su supuesto efecto cómico. Los poemas cómicos de Samich carecían de ironía y eran por otra parte notoriamente previsibles. No resultaban sin embargo costumbristas. Al estar –en apariencias– sustentados por profundas convicciones metafísicas acababan siendo incluso medianamente alegóricos, lo que atentaba también contra su eventual efecto humorístico. (Chejfec 1990b: 108)

Esa escritura, entonces, partiendo de un impulso que puede considerarse ético, deriva en el equívoco. No obstante, siempre genera risa, como afirma, quizá inadvertidamente –irónicamente, en cualquier caso– el narrador: “por momentos no sabían si reírse de la notoria trivialidad de las composiciones cómicas que Samich leía o de la misteriosa y paradójica sabiduría que sospechaban que estos podían esconder” (109). Pero, desde el punto de vista del propio Samich, lo cómico de sus poemas no reside ni en su trivialidad ni en su “paradójica sabiduría”, sino que se basa (además de en la digresión, antitrágica por principio), en el léxico. Al transcribirse, un poco más adelante, una muestra de esos poemas cómicos, se descubre –con el narrador– que el equívoco va más allá del efecto: Samich cree que la comicidad reside en el uso de términos de ese campo semántico:

Sentencioso, Samich declamaba: “Los pasos de los hombres / provocan cosquillas en la tierra / los tropezones de los hombres / le producen sonrisas / nuestra sepultura abierta / es para ella una carcajadita / que nos inclina a la tentación / tentemos buenos pasitos / para que la tierra ría menos”. Así eran los poemas cómicos de Samich. (Chejfec 1990b: 109)

Y, aunque, en principio, esa estrategia pueda parecer ridícula y paradójica –en tanto en cuanto el significado del ejemplo no es precisamente cómico, sino, una vez más, fúnebre–, el narrador subraya la contradicción con un doble sentido: “la comicidad no era sustantiva”, sino que “estaba presente a manera de irradiación” (109). Se recordará que esta metáfora de la “irradiación” va a surgir de nuevo en “Una visita al cementerio”, el relato de *Modo linterna* que junto con estas páginas de *Moral* me parece sustanciar el significado de la comicidad de la narrativa de Chejfec. En el cuento tardío la irradiación es el mecanismo que puede usar el “narrador” para proyectar sentido sobre la realidad; en la novela temprana, es el modo en que se difunde la comicidad “trivial” por los textos del escritor. Los poemas cómicos de Samich irradian ese efecto, al margen de su uso de los sustantivos cómicos, y tiñen de “bonhomía y delicadeza” (109) la figura de su autor, al tiempo que suscitan una cuestión metaliteraria de mayor alcance, pues se apunta que, cuando los criterios definitorios de un género resultan inciertos, las palabras pueden ser el único referente: “Acaso Samich haya

comprendido que en definitiva la cuestión del género –en este caso lo cómico– solo indicaba un estado de contaminación verbal; que la mera existencia de unas y no de otras palabras colorea el registro de la composición” (110). Si del “gran chiste” de “Una visita al cementerio” podían deducirse tres ingredientes de lo cómico (recuérdese: argumento desgraciado, lengua vívida, moraleja cínica), de la práctica literaria de Samich pueden desprenderse otros tantos: la condición digresiva; la oposición a lo trágico; y el anclaje en la materialidad (la “contaminación”) verbal del texto.

Esos poemas cómicos no tienen, en cualquier caso, afán de entretener o provocar la risa. El Samich de *Moral* hará de la “gravitación pedagógica” (65) un elemento clave de su práctica literaria y difundirá su lección en regulares tertulias ante un público de “acólitos”, casi siempre aparentemente arrobados y mudos. Esas paródicas escenas docentes encontrarán ecos de absurda comicidad en relatos posteriores. El otro cuento de *Modo linterna* que consideré una especie de “metachiste”, “Novelista documental”, ya justificaba la obsesión del protagonista por fotografiarse con las guacamayas con un afán de comunicación que quiere ser instructivo: “[creo] que me podré comunicar con ellos y que de esa forma algún matiz de mi experiencia o de mi sensibilidad será transmisible, le explico; incluso he llegado a escribir novelas por el solo hecho de precisar ese tipo de trances” (98).

Quizá *Moral* sea una de esas novelas; pero si nos atenemos a la condición estrictamente animal de ese público casi inaccesible, sin duda la novela a la que el narrador invita a remitirse es *Mis dos mundos* (2008). En este relato-paseo a través de un parque brasileño¹³ hay una escena en la que el narrador cree haber convocado un público de carpas y tortugas (98 ss.). La situación, que sin duda es cómica, se explota al máximo y se le da un sentido metaliterario, que de nuevo remite a *Moral*:

Siempre un escritor sueña con un público real, y esto era lo máximo a lo que yo podía aspirar. No hace falta decir que estuve tentado de dar un discurso o por lo menos ofrecer un argumento. Porque el público más real es cuando menos entiende, o sea, cuando blande su sordera, o por lo menos una resistencia, cuando señala nuestra inutilidad, etc. Me sentí por lo tanto instantáneamente unido a esta gente, si puedo llamarlos así, porque yo nunca llegaría a saber cómo recibirían mis palabras, si los afectarían en algo. Por lo tanto representaban una coartada perfecta, porque gracias a su incompreensión yo me dirigía al mundo, a todas las especies del universo y a su propia materialidad. [...]. Los animales me escuchaban con veneración y no me sacaban la vista de encima; no exagero si digo que parecían hipnotizados por mi relato. (Chajfec 2008b: 98-99)

Ese público en cierto modo inconsciente recuerda también al público ignorante de la anécdota de Gombrowicz, que el músico relata en “Una visita al cementerio”. En *Mis dos mundos*, no obstante, es el narrador el que se siente atra-

¹³ Que a su vez resuena en otro cuento de *Modo linterna*: “Donaldson Park”.

pado en un vínculo cuyo origen se le escapa y que no sabe cómo disolver. Solo la intervención imprevista de un agente externo (una barca en forma de cisne, tripulada por un padre con su hija) deshace la escena, dejando, no obstante, al protagonista sumido en la perplejidad, en la incertidumbre derivada de pensar qué opinión pudieran tener de él los animales que hasta hace nada tan atentamente parecían escucharlo. De nuevo, ese “deslizamiento” toma connotaciones metaliterarias al confluir sobre el personaje ridículo, o con miedo al ridículo, que tan a menudo hemos encontrado:

Habitualmente no me planteo ese tipo de preguntas, y cuando me las hago están referidas a personas: qué piensan de mí los que me conocen, o mejor dicho, qué deberían pensar de mí. No me refiero a los más cercanos, lo que me conocen de hace tiempo y con quienes tengo un vínculo sostenido. Me preocupa la opinión que tengan los otros, los medio conocidos, si los puedo llamar así, aquellos que me conocen poco, acaso solamente de vista, y para quienes soy relativamente familiar, o no, relativamente borroso e inexistente. Es una pregunta cíclica que por lo demás no siempre me inspira igual curiosidad, quizá por su carácter esporádico, pero que asumo cada tanto como una prueba de existencia propia, o más bien de permanencia física en el mundo. En un punto, esa pregunta funciona como un comienzo privado de la ficción, o más bien como un comienzo de ficciones privadas: me veo a mí mismo desde la mirada improbable de personas para las cuales, posiblemente, en la realidad cierta no existo y en cuyas mentes no ocupo ni un segundo de su trabajo. (Chefec 2008b: 102-103)

La crisis de la identidad es percibida como punto de arranque de la ficción, a partir de la percepción que puede despertarse en unos interlocutores mudos o difícilmente accesibles (acólitos, animales o, simplemente, diríamos, lectores). El narrador-personaje tipo en Chefec es una figura inestable y muy susceptible: igual que el “narrador” de “Una visita al cementerio” estaba seguro de que sus amigos abrirían sus libros por la noche para reírse de sus ocurrencias, el narrador-personaje de *Mis dos mundos* considera que su alocución a carpas y tortugas no puede sino provocar risa en quien la contempla: “Me acuerdo que la chica se reía mientras el padre hablaba, y que acentuó la risa apenas después de que el padre dijera algo y ella me mirara. Estaban hablando y se reían de mí, supuse. Era lo peor que me podía pasar ese día, estando de tal modo sensibilizado frente a las opiniones de los demás” (108).

A pesar de que alguna reseña de esta novela (Serra Bradford 2013) señaló la “comicidad en sordina” de las narraciones de Chefec, basada en la huida del patetismo, se podría considerar que muchas de las situaciones ridículas en las que se colocan sus personajes proceden también de esta especie de “patetismo trivial”, la tensión que experimentan ante un mundo que no comprenden bien pero en el que pretenden integrarse “con normalidad” a través de unas conductas más o menos paródicamente ejemplares.

En *Mis dos mundos* se vuelve a teorizar metaliterariamente sobre la comicidad como resolución de esa tensión, y ahora a partir de la estructura del desplazamiento-caminata, que es central a esa novela y a toda la obra de Chefec:

En muchas ocasiones, como tengo dicho, siento que caminar carece de objeto, cuando estoy aturdido por el entorno me olvido también del motivo para hacerlo, pero los fantasmas me rescatan, un poco me despabilan porque con su presencia incierta me instalan en otro lugar, no sé cómo llamarlo, en una secuencia lateral de hechos. Entonces la caminata pasa a ser un asunto inventado, que puede desarrollarse como drama o comedia y, por lo mismo, terminar ofreciendo alguna enseñanza, aunque probablemente difusa. (Chejfec 2008b: 43)

La inestabilidad de la conducta y el nomadismo del personaje lo ponen siempre en situaciones de desarrollo incierto, de las que –no obstante–, como de los extraños poemas cómico-digresivos de Samich en *Moral*, siempre puede desprenderse una lección. En este punto es interesante reparar en otros de los interlocutores que el pasaje recién citado evoca como desencadenantes de la que podríamos llamar sospecha pedagógica, y que vinculan de nuevo lo cómico y lo fantástico, como efectos de lectura, antes que como descriptores genéricos. Se trata de los “fantasmas”, un tipo de personajes que el narrador de *Mis dos mundos* afirma encontrar con cierta frecuencia en sus caminatas. Son figuras cuya presencia no había sido advertida en un determinado lugar, que se muestran fugazmente y pronto desaparecen: se les califica de “personajes huecos” (43) a los que el protagonista no precisa ver “para advertirlos” (42). Podrían llamarse, quizá, “vecinos invisibles” –para retomar el título de otro cuento de *Modo linterna*–, que le sirven al narrador-personaje para “recargar [su] deseo errabundo” (43), lo que en Chejfec significa siempre “seguir divagando como lo había previsto” (43), y por tanto –en la medida en la que la digresión se expande– eludiendo la tragedia (según el axioma de Samich, en *Moral*).

El personaje fantasma, entonces, podría postularse como un nuevo ingrediente de lo cómico. En el cuento recién evocado, “Vecino invisible”, la imbricación de lo cómico con lo fantástico no se cuestiona: en ningún momento se duda de la invisibilidad del vecino, pero se considera que esta es “alternativa” (son dos los vecinos y solo uno es invisible cada vez), lo que genera alguna reflexión más o menos jocosa en el narrador (¿cómo deciden la alternancia?) y, en cualquier caso, da pie a situaciones cómicas o eventuales *gags* (la dificultad para acceder a un ascensor supuestamente vacío)¹⁴. En otros textos, el personaje fantasma es, literalmente, “incompleto” y el relato que lo alberga parece volcarse más hacia el drama que hacia la comedia: así el Félix o Sasha de *Los incompletos* (2004), desde luego; pero también los personajes de nombre “mutante” en *El llamado de la especie* (1997); algún obrero en *Boca de lobo* (2000); el fugitivo –o el propio padre del protagonista– de *Lenta biografía* (1990); el “pobre Sito” –o el propio M– de *Los planetas* (1999) o, desde luego, la Rose/B de *La experiencia dramática* (2012), cuyo marido, como aún más literalmente la falsa esposa de Félix, cumplen

¹⁴ Pero en el que se ve caer un papel arrugado, por ejemplo, un elemento que a su vez subraya la conexión de este cuento con la novela *Baroni: un viaje* (de la que es casi una secuela) o en el mismo volumen *Modo linterna* con el relato “Hacia la ciudad eléctrica”, en el que también es significativo un papel aparentemente caído de la nada.

ese mismo papel fantasmal de hacer avanzar la divagación, y, de un modo u otro, generar la condición didáctica “difusa” de la experiencia, sea cómica o dramática.

5. EL CHISTE TRASCENDENTE: EL RELATO JASÍDICO

La implicación moral y didáctica del humor en Chejfec obliga a reparar en la frecuencia con la que en su narrativa se introducen historias edificantes que tienen a menudo un componente irónico. Las obras en las que esa presencia es más relevante son, justamente, aquellas que no solo –como todas las suyas– carecen de una comicidad generalizada, sino que sustentan su argumento en el intento de comprender la influencia privada de dos tragedias colectivas: *Lenta biografía* (1990), que habla del exterminio judío durante la segunda guerra mundial y su repercusión en la historia familiar del protagonista; y *Los planetas* (1999), que desarrolla la evocación de un desaparecido durante la última dictadura militar argentina, por parte de un amigo de infancia. Son las dos novelas más inequívocamente autobiográficas, por el contexto evocado, pero sobre todo también por la inscripción explícita de la tradición judía. En esas dos novelas, la comicidad casi trivial de la narrativa de Chejfec, cuyo componente pedagógico podríamos haber vinculado con el género de la fábula (incluso, si se quiere, pasando por la reelaboración paródica del ya mentado Monterroso), debe más bien afinarse –me parece– en la tradición del humor judío¹⁵ o, más específicamente, del relato jasídico¹⁶.

Lenta biografía (1990) puede considerarse organizada en dos planos narrativos: la historia de la relación del narrador con su padre y las historias relatadas por los amigos de este en las reuniones semanales que celebran en su casa (especialmente, la “historia del perseguido”). En ambos niveles se suscita la conexión evocada con el humor judío. El narrador empieza a tomar conciencia del pasado del padre a raíz de las “canciones cómicas” en idisch [sic] que este canta con mínimas variaciones, mientras se afeita o simplemente no hace nada, “de domingo a domingo”. El acceso del narrador a esa tradición familiar se ve enriquecido por las historias que relatan los amigos, no menos enigmáticas que las canciones del padre:

¹⁵ Conviene recordar que el chiste “buenísimo” que el músico cuenta en “Una visita al cementerio” era “de judíos”, y que la referencia a la “comunidad” en la que los personajes de ese cuento se reconocen podría tener el mismo referente. Una asequible introducción al tema del humor judío en la literatura la ofrece Stora-Sandor (2000).

¹⁶ Desde luego, solo apunto aquí la cuestión, pues no tengo espacio ni capacidad para desarrollarla como merecería. La corriente jasídica surge dentro del judaísmo en el siglo xviii. Stora-Sandor (2000: 95) recuerda que el jasidismo ha sido “el movimiento religioso judío más importante de los tiempos modernos por el número de sus adeptos y por su influencia”. Buber (1983, vol. 1, 17) señala que “uno de los aspectos más vitales del movimiento jasídico reside en las historias que los jasidim se cuentan unos a otros acerca de sus líderes” y ofrece una de las más amplias recopilaciones de esas historias –donde podrían tal vez explorarse posibles fuentes de los relatos de Chejfec que aquí comento, labor que excede mi interés actual–. Desde el punto de vista que me interesa, son particularmente relevantes las parodias de Woody Allen (1979).

Aquellos relatos, siempre anecdóticos, dichos por la gente que chocaba copitas y sorbía anís o vodka sosegadamente, tenían la virtud de relatar de una manera precisa e inefable historias que por sí mismas no eran otra cosa que recuerdos pueriles y suposiciones precarias. Se trataba –se trata–, por ejemplo, de reconstruir vidas de personas lejanas y muertas. Las reconstrucciones se entretejían a partir de chismes, de recuerdos de infancia descoloridos, de ejercicios de la imaginación levemente alcoholizada, de esa especie de correlato inverso del presagio que es la memoria borrosa y escandida por el dolor. (Chejfec 1990a: 27)

Entre esos relatos, el más importante es la mencionada “historia del perseguido”, distribuida a lo largo de toda la novela: un joven que huye de los nazis llega a su casa y encuentra a su hermana barriendo y a su padre tumbado en el suelo. No entiende, en principio, la situación y le parece ridícula, por contraste con lo trágico de sus circunstancias vitales:

El padre tendido de cara a la pared largo –alto– cuanto era, y su hermana barriendo como si fuera un mono encinta, al perseguido le parecieron en general una escenografía y una coreografía absurdas. “Me persiguen –pensó– y veo esto que no entiendo, una típica escena ridícula.” Y después –según el narrador–: “Barre y salta como un mono, mientras yo recuerdo cosas que viví, hace tanto y otras que viví desde que me fui, hace menos pero igual demasiado tiempo. Veo barrer y recuerdo, y las imágenes que llegan hasta mí son rotundas en la impresión y desvaídas en el tiempo”. (Chejfec 1990a: 43)

Pero pronto se dará cuenta de que sus perseguidores ya han pasado por allí: el padre, en realidad, está muerto y la hermana apenas intenta esquivar el dolor con la repetición de un gesto trivial. En esas circunstancias, el perseguido se esconde en el sótano de la casa, consciente de que es el último lugar en el que puede refugiarse, de que su huida ha llegado a su fin, y de que “poseía pocas probabilidades de subir vivo en algún momento” (126). A partir de esa conciencia, la reacción emocional conduce al deslizamiento al que ya estamos acostumbrados en Chejfec y lo trágico deriva hacia lo cómico, en una escena análoga a otras que reaparecerán muchos años después –y que acabamos de comentar en el apartado anterior–, la del auditorio inerte: “Entonces, es posible que esta certeza se haya tornado en emoción, y la emoción en solemnidad”. ‘Una solemnidad ridícula’, acotó la mujer; ‘solemnidad y altisonancia dirigida a las papas y a las bolsas de papas que lo cubrían’. ‘Un público de papas para la grandilocuencia’” (126-127). Un gesto que en casi cualquier circunstancia podría atribuirse a la locura derivada de la desesperación es interpretado, sin embargo, por la narradora como una conexión cultural con el carácter del lugar en el que se está produciendo el relato, como si se produjera –de nuevo– un deslizamiento entre el sentido y el contexto, un deslizamiento que desactiva la condición dramática de la historia y conduce al epifonema final, que evoca, ahora sí, la demencia, pero ignorando –o fingiendo ignorar– la causa:

La mujer dijo: "Cultivó cabalmente uno de sus ocios, aunque comenzó desde un principio a sobrepujar con él la solemnidad". "Quizá no haya en definitiva otro modo de sumergirse con fruición en la reflexión –destacó la mujer en un idioma como el idish que es tan parecido a la masticación– que hacerlo teñido de solemnidad: a los argentinos les sucede lo mismo; reflexionan y son solemnes. Uno de los ocios más cultivados por todos ellos como es el de la reflexión –junto al mate, el asado y el fútbol– se colorea de adustez y solemnidad". "Aunque, seguramente, es probable que no sea el único modo de reflexionar de una manera valedera; que valga la pena", acotó. Y, adujo la mujer, en la medida en que el perseguido supo desde un principio que ya para él no existiría "la posteridad", no había razón para que fuese tan solemne. "Excepto que pensara que las papas y las bolsas de papas lo escuchaban". (Chejfec 1990a: 127)

La solemnidad es ridícula y "probablemente" no es el único modo de reflexionar con validez (la restricción que introduce el adverbio es en sí misma irónica). Ese personaje trágico, perseguido y sitiado sin remedio en el sótano de la casa familiar, reflexionando solemnemente ante las papas es, sin embargo, el antecedente del caminador de *Mis dos mundos*, que habla a carpas y tortugas, o del "novelista documental" que quiere comunicarse con las guacamayas. Estos, hondamente argentinos, habitan la posteridad de aquel perseguido judío; y si parecen haber olvidado el origen de su solemnidad, la han incorporado a su esencia. Aquellas historias de gente lejana y muerta, entonces, partiendo del "chisme", concluyen en una enseñanza que tiene que ver con el carácter nacional y con la condición del narrador (como tipo). Pero, además, están en el origen del convencimiento de las relaciones fluidas entre comedia y drama, pasadas por el filtro de la trivialidad y la intimidad:

Ahora estas cosas me pueden parecer algo triviales, sin embargo todo no deja de ser dramático; lo dramático descarna lo trivial y lo trivial ridiculiza lo dramático. [...] todo acontecimiento dramático en última instancia si es palpitado como propio adopta un matiz que le resta dramatismo a costa de un sosegado fervor y que en cambio si es concebido como ajeno, exterior, impacta con una intensidad que lo congela en el tiempo. (Chejfec 1990a: 123)

Y esa es la enseñanza más valiosa que el protagonista-narrador incorpora a su conducta "como propia": "(La idea, entonces, de que algo cuando es tan dramático sosiega el fervor y distancia el propio pasado, constituyó la conducta de mi padre y quizá también le permitió rehacer su vida –como quien dice– en la Argentina. Que haya influido en mí, es cosa innegable)" (123).

Aquella teoría de la comicidad como desplazamiento que en "Una visita al cementerio" había esbozado el personaje del músico tiene su origen en reflexiones como esta, referida al ámbito de la experiencia (propia/ajena) y sus efectos sobre la relación con el tiempo (pasado/presente). Podría decirse, pues, que entre esas polaridades va surgiendo la comicidad de Chejfec.

La importancia de la trivialidad para ridiculizar lo dramático es teorizada según ya se dijo en *Moral*, la novela simultánea a *Lenta biografía*, ahora referida a otro orden de la experiencia: el de la formación como escritor. Pero en esta

segunda novela la presencia del molde del relato jasídico o fábula se atenúa, para explorar más bien el componente digresivo de la comicidad, o, en otros términos, el del desplazamiento en el orden verbal. Lo mismo ocurre en las novelas siguientes (*El aire*, 1992; *Cinco*, 1996; *El llamado de la especie*, 1997), en las que o bien lo supuestamente cómico tiene más que ver con la situación o prácticamente desaparece.

Pero en las novelas de Chejfec que marcan el cambio de siglo (*Los planetas*, 1999, y *Boca de lobo*, 2000) creo que se puede detectar de nuevo la presencia del modelo del relato jasídico como herramienta para suscitar la comicidad basada en la pedagogía irónica. *Boca de lobo* difiere de *Lenta biografía* y de *Los planetas* por la ausencia del componente autobiográfico. Quizá por eso la historia moralizante que puede equipararse con un relato jasídico es única y se concentra en una secuencia: se trata de la historia de F, el obrero abrumado por una deuda económica (2000b: 50 ss.). Como no puede satisfacerla y los compañeros tampoco pueden ayudarlo y como, además, los prestamistas acechan todos los días la fábrica dispuestos a cobrar, F debe entrar y salir del trabajo disfrazado: “A veces el disfraz era un subterfugio, o un truco teatral que ponía en escena frente al ancho portón con el objeto de que no lo reconocieran los acreedores” (50). Pero, en muchas ocasiones, la indiferenciación con respecto a los demás obreros resulta el mejor disfraz:

Los ojos de los prestamistas lo buscaban entre la multitud, pero debían rendirse ante la capacidad mimética de los obreros: vestidos casi igual, con los cuerpos trabajados de manera semejante por movimientos similares, una forma parecida de plantarse en el exterior, de cara a la calle y al mundo, todas eran cosas que borraban las diferencias individuales. (Chejfec 2000b: 51)

La comicidad de la situación no reside en un equívoco, sino en la cuestión de la representación (entendida teatralmente), y –si acaso– en el deslizamiento que se produce en su interpretación. La ayuda ajena no era solución para saldar la deuda, porque la única salida era satisfacerla personalmente, aunque fuera a costa de la propia vida, y esa era la lección que podía desprenderse de esa historia:

... para un obrero tener una deuda de dinero es vergonzante, lo siente como algo que pone en entredicho su propia naturaleza. Y en ciertos casos, como ahora el de F, no poder pagar le daba un cariz trágico a los hechos, porque en el fondo de su conciencia el suicidio no era el recurso último para evadir el problema, sino el pago total. Visto de un modo completamente literal, era capaz de sentir que debía “pagar con su vida”. Es probable que con esto el prestamista no recuperara la plata, pero como contrapartida era lo que vindicaría su razón. Así, el sentido del dinero se revelaría una vez más a través de la muerte. (Chejfec 2000b: 52)

Si hay ironía aquí, es profundamente trágica y deriva de un nuevo absurdo: importa más restaurar el sentido de la relación entre deudor y acreedor (una relación de sometimiento total) que saldar la deuda en los términos en que ha

sido planteada. El relato es calificado de “leyenda medianamente heroica” (55) que influye en la vida de todos los obreros, aun cuando no la conocieran, y así se inscribe explícitamente su carácter tradicional y didáctico.

En *Los planetas* la presencia del modelo jasídico es mucho más importante. Son las “historias de M” las que podrían encajar en ese patrón: hay dos así tituladas explícitamente, y otras no marcadas por ningún paratexto. La primera de esas “historias de M” (1999: 52-73) habla de un cambio de identidad que comienza como broma infantil, pero termina atrapando a los protagonistas, pues todos actúan (incluidos los padres) como si en efecto se hubiera producido un intercambio total y perfecto de personalidades:

A veces los padres sin querer los torturaban con su humor, especialmente cuando los llamaban en broma por el nombre del otro, o sea el original. Entonces por un momento Miguel y Sergio se ilusionaban con que todo estaba arreglado, que a fin de cuentas las cosas suceden siempre así, es un breve instante cuando todo se restituye o se derrumba; pero de inmediato percibían la clave irónica de la mirada, un matiz en el tono de voz, y resignados retornaban a su estado permanente de error voluntario. (Chejfec 1999: 72)

El azar, al cabo de mucho tiempo, pone a los protagonistas frente a un viejo mendigo a quien le cuentan su historia y que –como en los relatos jasídicos– se comporta como un sabio capaz de resolver el misterio imponiendo una prueba: los chicos deben ir a pescar; si atrapan algo, deben volver; si no, “no tendrán de qué preocuparse”. Pero lo que pescan es una bota; ellos interpretan que no han pescado “nada” y no acuden al viejo mendigo sabio. En ese momento una tormenta los arrastra y acaba con ellos. El cuento termina con su interpretación, apoyada en la intervención de una fuerza *ex machina*: quien hubiera podido calzar la bota era Miguel,

... ya que antes, en una vida previa, la había perdido y tiempo después un ángel la había lanzado al río para que en una fatídica noche, si cumplía con la prueba, la recuperara. Pero como para eso era necesaria la confianza de ambos –ya que aún actuaban de manera indiferenciada–, cosa que no existió, los dos terminaron castigados por alguna autoridad imprecisa, pero evidentemente eficaz. Esta autoridad podía ser algo religioso, la naturaleza en general, la misma desesperación de los dos o lo que fuera; el problema, si es que había algún problema, pasaba por que era superflua y fatal a la vez, como las vidas de estos héroes. (Chejfec 1999: 66)

La comicidad de esta historia, si la hay, reside en la ironía implicada en sus dos momentos de inflexión: el hecho de que todos toman en serio la broma (y los protagonistas, entonces, resultan víctimas de sí mismos); y la errónea interpretación de un signo (la bota), tomado como equivalente de “nada”, que los conduce a su perdición.

M, el amigo desaparecido, se va configurando en la novela como un consumado contador de historias, en efecto. Y, entre otras más o menos melancólicas, contará también una protagonizada abiertamente por él, que tiene

igualmente tintes de historia pedagógica: la historia del almacenero que siempre devolvía en el cambio más dinero del que se le entregaba (208 ss.). Es una historia de equívocos por sobrepujamiento: el niño siempre es obligado a devolver el excedente, pero el ciclo se repite tantas veces que los padres terminan aumentando la cantidad devuelta, hasta entregar todo lo que tienen. En ese momento el almacenero, inopinadamente, decide quedarse con todo lo que le lleva M y su familia se ve abocada a la pobreza. Pero poco después se aclara el asunto: el almacenero no era tal, sino un hombre inmensamente rico que considerando que su fortuna estaba basada en “errores” había decidido, aconsejado por un ángel, repartirla “entre pobres y honestas familias” (212). De nuevo, una situación cómica (por absurda) se resuelve, primero irónicamente en tragedia y luego en milagro.

Sin poder profundizar más, por ahora, en este terreno, cabría concluir que tanto en *Los planetas* como en *Boca de lobo* el relato edificante (de posible inspiración jasídica) tiene que ver con la ironía, la enseñanza equívoca, la crisis de la identidad, y en alguna ocasión con la función del capital en el mundo. Si se tiene en cuenta que –como se vio– otras situaciones cómicas (en *El aire* o *Cinco*) también implicaban esa conexión económica, la trivialidad de lo cómico en Chejfec vuelve a verse trascendida por el eventual cuestionamiento del orden.

6. LA EXPERIENCIA AMBIGUA

La conclusión de este largo e incompleto repaso de la comicidad en la escritura de Chejfec debe atender a la novela que, en principio y después de lo visto, más alejada se encuentra –desde su título– de ese efecto: *La experiencia dramática* (2012). Sin embargo, como se puede sospechar, ese alejamiento no es sino aparente: en Chejfec, lo cómico y lo dramático aparecen explícitamente unidos en varias ocasiones. Y, sin duda, como he anotado, tiene que ver con la cuestión de la representación.

En esa su última novela, Chejfec lleva al extremo la convicción de que la experiencia es representación, adopción de un papel y cumplimiento de unas acciones derivadas de ese papel. Tal es el sentido de lo dramático, que puede derivar hacia lo trágico o hacia lo cómico, de modo casi insensible. La “experiencia dramática”, que en la novela se identifica, *a priori*, con un ejercicio que debe realizar la actriz protagonista (Rose/B), puede parecer en principio lo contrario de lo cómico, pero quizá en el fondo tiene la misma estructura: la fijación y desarrollo de un detalle revelador.

Por eso la novela no está exenta de situaciones y conversaciones más o menos absurdas, como la sugerencia de que los días deberían tener 30 horas, para que la semana tuviera cinco días (2013: 17), y así se resolviera un error de fechas que había provocado algún malentendido entre los personajes. En otro momento, el personaje se ve a sí mismo y a su interlocutora como “los personajes de las historietas” (99), especie de “dibujos animados” que hablan a través de

los “típicos globos” y cumplen un guión¹⁷. Félix, el protagonista de *La experiencia dramática*, es también uno de aquellos hombrecitos ridículos, o *kleine mentshele*, cuyos argumentos más elaborados la realidad se empeña en desmentir –como los del fugitivo de *La invención de Morel* o los del narrador de “Novelista documental”–. En una ocasión, por ejemplo, a Félix se le ocurre una reflexión supuestamente inteligente sobre los animales domésticos, pero enseguida descubre que otros pueden invertir su razonamiento con facilidad:

Dice que, según su opinión, vivir con un animal doméstico es lo más parecido a tener un esclavo [...]. El acompañante [...] suspira un poco y responde que, al contrario, el dueño es esclavo del animal, ya que lo tiene que atender, alimentar, bañar, aplicar vacunas, etc. Félix encuentra todo el tiempo tipos de razonamiento similares a este, diferentes del suyo y que lo ponen a prueba. No lógicas contrapuestas ni irreconciliables sino peor, desvinculadas, provenientes de órdenes de pensamiento distintos. Félix supone que con su comentario ha estado filosófico, irónico y moralmente crítico, pero la respuesta que cosecha pertenece al pensamiento práctico, y dentro de este al rubro de curiosidades o contrasentidos de la vida cotidiana. (Chejfec 2013 24-25)

El razonamiento por inversión, típico del discurso irónico y pedagógico¹⁸, desbarata el axioma del protagonista. De nuevo, como en *Lenta biografía*, es esa ironía la fuerza que va a marcar la experiencia de los personajes. Félix considera que Rose debería integrarla en su vida: “Cuando piensa que precisa asumir la vida como un juego a causa de la melancolía, no quiere decir que Rose le quite gravedad o importancia, sino que necesita asumir la vida como una ironía o mueca, como un cambio de tono o precisamente como un procedimiento teatral” (32). El modo de pensar de Félix, por otro lado, se define por una “facultad rumiante” (85), de la que carece, por ejemplo, el marido de Rose. Es una metáfora irónica –que también podría aplicarse al método narrativo del propio Chejfec, como seguramente se sugiere– y que consiste en tener “la mente en blanco durante horas, como esas personas que van de un lugar a otro de su argumento mental tejiendo una red incansable, sin conclusiones ni puntos de llegada” (85). La digresión, la deriva, el deslizamiento constante –como en *Moral*– constituyen la esencia de lo cómico. Pero Félix es, en el fondo, un personaje ambiguo:

Es la ambigüedad de Félix, en especial cuando razona. Ella recuerda que durante mucho tiempo no supo si sus disquisiciones, como a veces las llama, eran en serio o en broma. Recuerda también que en general las cosas se aclaraban enseguida de un modo cómico, porque Félix mostraba una especie de elegancia o cortesía para retroceder de inmediato si algún argumento o alusión podía resultar demasiado chocante por su misma ambivalencia. Pero con el correr del

¹⁷ Para completar las conexiones internas a la narrativa de Chejfec, hay que decir que esta escena es análoga a otra en la que se entretiene el narrador de “Vecino invisible”, al evocar un concurso de una revista que consiste en poner diálogos a unas viñetas mudas, y en el que el ganador sería el que inventara el diálogo “más divertido o inteligente” (*Modo linterna*, 2014: 7).

¹⁸ Y, según Stora-Sandor (2000: 49), también del pensamiento y el humor judíos.

tiempo, incluso los retrocesos de Félix terminaron integrados a sus piruetas de humor ambiguo, como empezó a llamarlas para entonces Rose, perdiendo al fin y al cabo buena parte de su eficacia. (Chejfec 2013: 131)

Pero finalmente Rose descubre que esa ambigüedad es más que la oscilación entre dos posiciones, una esencia profunda de la personalidad de su interlocutor:

Entonces, atribulada por la falta de solución y la permanente ambigüedad de Félix, dio con algo más oscuro y pesado que empezó a preocuparla. De a poco fue advirtiendo en Félix no dos lugares ni dos gestos, tampoco dos disposiciones dramáticas, para decirlo de alguna manera, sino siempre una sola, conclusiva como una fórmula y opaca como una costumbre. El problema, si es que podía hablarse de un problema, era que Félix hablaba en serio y en broma al mismo tiempo; navegaba en las dos aguas, nada podía sustraerse a ese registro duplicado que se desmentía cuanto más asertivo fuese. (Chejfec 2013: 131-132)

Tal vez esa sea en el fondo la esencia de la poética de Chejfec: la simultaneidad de lo cómico y lo trágico, de lo trivial y lo profundo, la idea de incertidumbre e incompletud constante, el discurso que se desdice a sí mismo en su propio avance. Para Chejfec, como para Félix, “no existe lo íntegro ni lo entero, también la idea de totalidad le parece imposible, y por ende según él las cosas difícilmente alcanzan a complementarse” (133). De ahí su propia teoría de la narración: el “adelgazamiento” del personaje, la inconsecuencia (los nombres cambiados, las iniciales). De ahí, quizá, el giro hacia el cuento en su último libro y las consonancias de muchos de esos cuentos con otras historias previas.

Resulta difícil imaginar a Chejfec protestando porque la única reacción de sus lectores ante sus libros sea “¡cómo me reí!”; incluso resulta difícil (un poco menos) imaginarlo sorprendido por un análisis de la comicidad en sus obras, una comicidad en principio no evidente, pero que funciona como un nexo (otro) con alguno de sus precursores sí evidentes en otros aspectos (Kafka y Borges, entre los más citados). Después de leer a Chejfec, tal vez no recordemos ninguna carcajada incontenible, pero habremos aprendido algo sobre la ironía; sobre el deslizamiento como estrategia cómica (deslizamiento por ejemplo –recuérdese– entre argumentos desgraciados, lengua vívida, moralejas cínicas; pero también entre digresiones antitrágicas y contaminaciones verbales); sobre la posibilidad de construir metachistes y la composición de antihéroes ridículos o, directamente, fantasmales, protagonistas y acólitos en extrañas comedias fantásticas de situación; sobre las tampoco evidentes relaciones entre el humor y la economía, o entre el humor y una cierta pedagogía (y sobre la pedagogía de la interpretación). Es casi trivial concluir con una enumeración caótica de este tipo, pero tal vez no haya mejor forma de deslizarse de nuevo hacia la lectura de los textos.

OBRAS CITADAS

- Allen, Woody (1979): "Para acabar con la tradición judaica. Leyendas hasídicas según la interpretación de un distinguido erudito". En: *Cómo acabar de una vez por todas con la cultura*. Barcelona, Tusquets, pp. 57-62.
- Berg, Edgardo H. (2007): "Siete notas sobre la poética de Sergio Chejfec", *El interpretador. Literatura, arte y pensamiento*, n.º 32, pp. 10-19.
- , y Fernández, Nancy (1999): "Fuera de lugar (Entrevista a Sergio Chejfec)", *CELEHIS*, n.º 11, pp. 319-332.
- Buber, Martin (1983): *Cuentos jasídicos*, 4 vols. Buenos Aires, Paidós.
- Chejfec, Sergio (1990a): *Lenta biografía*. Buenos Aires, Puntosur.
- (1990b): *Moral*. Buenos Aires, Puntosur.
- (1992): *El aire*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (1999): *Los planetas*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2000a): *Cinco* [1996]. México, Casa Juan Pablos.
- (2000b): *Boca de lobo*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2004): *Los incompletos*. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2005): *El punto vacilante*. Buenos Aires, Norma.
- (2008a): *El llamado de la especie* [1997]. Buenos Aires, Alfaguara.
- (2008b): *Mis dos mundos*. Canet de Mar, Candaya.
- (2010): *Baroni, un viaje* [2007]. Canet de Mar, Candaya.
- (2013): *La experiencia dramática* [2012]. Avinyonet del Penedés, Candaya.
- (2014): *Modo linterna* [2013]. Avinyonet del Penedés, Candaya.
- Gallagher, David P. (1991): "Las novelas y los cuentos de Adolfo Bioy Casares". En: VV.AA.: *Adolfo Bioy Casares: Álbum*. Madrid, Ministerio de Cultura–Dirección General de Libro y Bibliotecas, pp. 23-61.
- Louis, Annick (2001): "Definiendo un género: La *Antología de la literatura fantástica* de Silvina Ocampo, Adolfo Bioy Casares y Jorge Luis Borges", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, t. 49, n.º. 2, pp. 409-437.
- Oviedo, José Miguel (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*. Madrid, Alianza.
- Sarlo, Beatriz (2004): *Escenas de la vida posmoderna* [1994]. Buenos Aires, Seix-Barral.
- Serra Bradford, Matías (2013): "Mis dos mundos, de Sergio Chejfec", *Diario Perfil*, 2 de junio.
- Stora-Sandor, Judith (2000): *De Job a Woody Allen. El humor judío en la literatura*. Buenos Aires, Editorial Biblos.